



Tekijä Vilja Autiokyrö

Työn nimi Henkilökohtaisia muutoksia – Improvisaationäyttelemisen ja käsikirjoittamisen yhtäläisyydet

Laitos Elokvataiteen laitos

Koulutusohjelma Elokuva- ja televisiokäsikirjoitus

Vuosi 2019

Sivumäärä 62

Kieli Suomi

Tiivistelmä

Tässä maisterityön teoriaosassa käsitellään elokuva- ja tv-käsikirjoittamisen yhtäläisyyksiä suhteessa improvisoidussa näytelmässä näyttelemiseen. Suomessa on paljon näytteleviä kirjoittajia ja kirjoittavia näyttelijöitä. Tämä työ avaa niin käsikirjoittajille kuin näyttelijöillekin, mikä improvisaatiossa ja käsikirjoittamisessa on samankaltaista, ja miten lajit voivat hyötyä toisistaan.

Tutkimuksen tavoitteena oli verrata improvisaationäyttelemistä ja käsikirjoittamista. Toinen tavoite oli testata, toimivatko improvisaation luovuutta edistävät työkalut käsikirjoitustyössä. Tässä tekijä sovelsi improvisaatiosta oppittuja taitoja maisterityönsä teososaan, kuunnelmaan, jota kirjoitti tutkimuksen aikana.

Työ perustui tekijän oppimispäiväkirjoihin Teatterikorkeakoulun improvisaatiokursseilta. Opittua verrattiin ja reflektointia suhteessa käsikirjoitusteoriaan, sekä Aalto-yliopiston maisteriopinnoissa, että työelämässä opittuun tietotaitoon käsikirjoittamisen saralla. Tutkimus- ja reflektointi tapahtui lukuvuoden 2018-2019 aikana, jolloin tekijä osallistui improvisaatiokursseille sekä käsikirjoitti teososaansa kuunnelmaa.

Työn tuloksena saavutettiin ymmärrys siitä, että improvisaation metodit, jotka perustuvat hyväksymiseen, auttavat kirjoittajaa luottamaan assosiaatioihinsa ja tutkimaan niitä työssään rauhassa. Elokuva-alan kilpailullisuuden aiheuttamaa pelkoa ja itsearviointia voi niin ikään lievittää improvisaation keinoin, suuntaamalla fokusta työhön ja itsestä pois. Tutkimus antaa improvisaatiosta opittuja käytännön vinkkejä siihen, mihin käsikirjoittajan kannattaa työssä keskittyä; omien havaintojen syventämiseen, henkilöhahmojen muutosprosessiin, ja siihen mikä on henkilöhahmoille henkilökohtaista. Kirjoittaja saa työkaluja orgaanisempaan kerrontatapaan, rakennekeskeisen ajattelun rinnalle. Käsikirjoittaja ymmärtää, että käänne on rutiinin rikkomista. Käsikirjoittajan työ voi saada kiinnostavampia muotoja, ja orgaanisemman loppuratkaisun, kun opetellaan sietämään epävarmuutta ja luopumaan hetkellisestä kontrollista, niin kuin improvisaatiossa tehdään. Käsikirjoittaja on kuitenkin tietoisempi työnsä vaikutuksesta kuin improvisaationäyttelijä. Improvisaation ja käsikirjoittamisen erilainen ajankäyttö vaikuttaa siihen, että elokuva- ja tv-kerronassa on mahdollista esitellä henkilöt vähemmän pidettävänä kuin improvisaationäytelmässä. Tutkimuksessa selviää, kuinka työskentelyssä tapahtunut ”virhe” voidaan kääntää kerronnan voimavaraksi. Työssä esitellään myös monihenkilöinen tarinarakenne, jota voidaan soveltaa elokuvakerronnassa.

Tämä tutkimustyö antaa uusia tulokulmia niin käsikirjoittajalle, kuin näyttelijällekin. Käsikirjoittaja saa käytännön vinkkejä henkilön kaaren ajatteluun, dialogin kirjoittamiseen ja loogisen loppuratkaisun löytämiseen. Improvisaationäyttelijä voi syventää ymmärrystään tarinankerronnasta tämän tutkielman avulla.

Avainsanat käsikirjoittaminen, improvisaatio, näyttelijä, tarinankerronta

Author Vilja Autiokyrö

Title of thesis Henkilökohtaisia muutoksia – Improvisaationäyttelemisen ja käsikirjoittamisen yhtäläisyydet

Department Department of Film, Television and Scenography

Degree programme Master's Programme in Film and Television Screenwriting

Year 2019

Number of pages 62

Language Finnish

Abstract

This theoretical part of the master's thesis is studying the similarities of film and television screenwriting in relation to acting in an improvised play. There are plenty of writers who act and actors who write in Finland. This study will open up the similarities of screenwriting and improvisation for both screenwriters and actors, and how the crafts can merit from each other.

The aim of this study was to compare improvisation acting and screenwriting. Another aim was to test in practise the tools of improvisation that are improving creativity, into the craft of screenwriting. Here the author was using the master's thesis script, a radio play, that she was writing during the study.

This work was based on the author's learning diaries from the improvisation courses she participated at the Theatre Academy Helsinki. The learned skills were being compared and reflected with the screenwriting theory, and with the knowhow gained by studying at Aalto University and by working at the field. The thesis and the self reflection occurred during the school year 2018-2019, while the author was writing the radio play and studying at the Theatre Academy.

As a result of the thesis, comprehension was gained in several areas. The methods used in improvisation, that are based on approval, are helping the screenwriter to trust one's own associations and to investigate them peacefully during the work. The improvisation method of focusing on the work at hand instead of the self, is relieving the fear and the self evaluation that the competitiveness of the film industry is causing. The thesis is giving practical advices for the tasks to focus on while writing; how to deepen one's own findings, the changing process of the character, and how to focus on what is personal for the characters. The screenwriters are being introduced to some tools that are increasing more organic storytelling alongside for the structure based writing. The screenwriter understands that a turning point is breaking the routine. And as in improvisation, when the uncertainty is being tolerated, and when one is learning to give up from the control momentarily, the storytelling, the work of the screenwriter, can achieve more interesting forms and more organic ending resolutions. The screenwriter is more aware of the work's impressions than the improvisation actor. The different usage of time is affecting so that the characters can be introduced less likeable in films than in an improvised play. The thesis is clarifying how a "mistake" can be turned into an asset of the storytelling. The study is also outlining a multi-character story structure that may be used in a film narration.

This thesis provides new angles for both screenwriters and actors. The screenwriter is getting practical tools for creating a character's arc, for writing dialogue, and for discovering a logical end. An improvisation actor can deepen the understanding of storytelling with the help of this study.

Keywords screenwriting, improvisation, acting, storytelling

HENKILÖKOHTAISIA MUUTOKSIA

Improvisaationäyttelemisen ja
käsikirjoittamisen yhtäläisyydet

Tv- ja elokuvakäsikirjoittamisen opinnäyte, teoriaosa

Vilja Autiokyrö

2019

Sisällys

1. Johdanto	4
1.1 Liimainen manuaali	4
1.2. Miten löysin madonreiän	5
1.2.1. Kuuma paikka	6
1.3. Tästä työstä.....	7
2. Miten käsikirjoittamisella ja improvisaatiolla voisi olla mitään yhteistä?	9
2.1. Mitä eroa.....	9
2.2. Mitä yhteistä.....	10
3. Improajattelu poistaa pelkoa.....	12
3.1. Epäonnistumisen pelko	12
3.2. Assosiaatio ei ole virhe.....	13
3.3. Tyrmäämisestä pois	15
3.4. Hyväksyntä ja jatkopala	17
3.5. Lateraalinen ja vertikaalinen ajattelu.....	20
4. Henkilö, kontrolli ja muutos	23
4.1. Henkilöhahmo.....	23
4.2. Fokushenkilö	23
4.2.1. Fokuksen tiltaaminen: tee toisesta tähti!	24
4.2.2. Päätös vs. lahjan antaminen	25
4.3. Käsikirjoitusten passiivinen päähenkilö	26
4.4. Kohtalo ei saa puuttua peliin.....	26
4.4.1. Hetki tyhjän päällä.....	27
4.5. Muutos.....	28
5. Rakenne	30
5.1. Improvisaationäytelmän rakenteen peruspalikat	31
5.2. Tarinarakenne	32
5.3. Rakenne ja epävarmuuden sieto.....	34
5.4. Miksi platform on vaikea ja miten se liittyy käsikirjoittamiseen?	35
5.4.1. Pelkuriaivot.....	35
5.4.2. Eikö jotain pitäisi jo tapahtua?.....	36
5.4.3. Entä pommi?	36
5.4.4. Rutiini ja sen rikkominen	37
5.4.5. Rutiinin omaperäisyys	38
5.4.6. Platformin ongelmattomuus	38
5.4.8. Makuasia.....	40
7.4.9. Miten platformista tunnistetaan se rutiini, mikä rikotaan?	41
5.5. Muutos rakenteen legopalikkana	42
5.6. ABC - tarina.....	43

5.6.1. ABC-tarina ja muutos	46
5.7. Loppu – löytö vai ratkaisu?	47
6. Moka on lahja	51
7. Dialogi, alateksti ja tunteista puhuminen.....	53
7.1. Tunteiden ilmaisemisen pelko	53
8. Miten improvisaatio on vaikuttanut kirjoittamiseeni?	57
9. Yhteenveto	60
LÄHTEET.....	62

1. Johdanto

1.1 Liimainen manuaali

The Lego Movie (2014) kertoo elokuvan muodossa pitkälti samasta asiasta kuin tämä opinnäytetyöni teoriaosakin. Tavallisen Lego-ukkelin Emmetin on määrä olla se yksi, myyttinen ja määrätty “mestarakentaja”, joka voi pelastaa Lego-universumit Johtaja Bisneksen ilkeältä suunnitelmalta liimata kaikki palaset yhteen kaaoksen välttämiseksi. Emmet ja hänen tukijoukkonsa tajuavat pian, ettei Emmet ole mitenkään erikoinen. Itse asiassa koko myytti on keksitty. Johtaja Bisnes etenee pahaenteisesti tuhoamissuunnitelmissaan ja viime hetkillä Emmet tajuaa, miten kuuluu toimia.

Käsikirjoittajan tehtävänä on laatia tuotannollis-taiteelliselle työryhmälle tarkka kartta elokuvan tai tv-sarjan tekemiseen, se on kuin ohjekirja Lego-rakennelmaan. Käsikirjoittajan kannattaa opiskella manuaalin tekemistä, sillä tavoite on kunnianhimoinen.

Voidaan ajatella, että työryhmän lisäksi, elokuvan rakentajana on myös katsoja, jonka mielessä kokonaisuus muotoutuu. Rakentamisjärjestyksen tulee olla sellainen, että mielenkiinto säilyy. Jokaisessa vaiheessa on kiinnostavia yksityiskohtia ja oma logiikkansa. Kun yhden kokonaisuuden hallitsee, siirrytäänkin jo seuraavaan. Rakentaessa ei aina edes tajua, mitä osaa kokonaisuudesta on kokoamassa. Kun työ on valmis, sen pitäisi näyttää siltä, mitä oletetaan ja pysyä kasassa. Jos on oikein kiinnostunut työstä, voi sen tehdä, eli katsoa, uudelleen ja uudelleen.

Käsikirjoittajillekin laaditaan manuaaleja. Usein käsikirjoitusoppaat tarjoavat sääntöjä työkalujen ja apukeinojen sijaan. Kokemukseni mukaan säännöt, vaikka ne tekevät hyvää, ne voivat myös jumiuttaa ajattelua. Ajatellaan vaikkapa että yksi Lego-paloista, joka minulla on käytössäni, on väärän värinen, silti oikean muotoinen. Oikean väristä palaa ei löydy, ja kokonaisuuteen tulee yhden palan verran väärää väriä. Pitäisikö kokonaisuus jättää rakentamatta? Joskus käsikirjoittaessa tuntuu, että pitäisi.

Saman kokee Lego-elokuvan Emmet, jolla on aina ohjekirja, mutta hänen päänsä on silti tyhjä. Hän ei luota itseensä, hänen ideansa ovat vain ohjekirjan varassa, hän ei kykene luomaan mitään omaa,

vaikka juuri omintakeisuutta häneltä ennustuksen mukaan odotetaan. Emmet on elokuvassa kaikkien myyttisten supersankareiden joukossa.

Käsikirjoittajan työnäkymät ovat yhtä paineiset. Tunne voi lamaannuttaa, ja se mikä käsikirjoittajassa joskus oli omaperäistä, katoaa tulosvastuun ja kilpailun alle.

Lego-elokuvan loppupuolella Emmet-ukkeli tajuaa miten pitää toimia. Ensinnäkin hänen tulee luottaa itseensä, muuta hänellä ei ole. Toiseksi kaikkien supersankareiden tulee auttaa toisiaan, eikä egoilla. Kolmanneksi, säännöt ja ohjeet ovat tehokkaita apukeinoja lopputulokseen pääsemiseksi, jos niitä käyttää luovasti. Viimeisimpänä, muttei vähäisimpänä, Emmet tajuaa, että jos jotain, hän osaa tehdä töitä, ja siihen hän keskittyy pelkäämisen sijaan.

Itse asiassa myös Lego-elokuva on kirjoitettu tyypillisen käsikirjoitusrakenteen mukaan. Loppuratkaisu on silti yllättävä ja liikuttava. Emmet joutuu madonreikään, ja sitä kautta ihmistodellisuuteen. Hän todistaa kuinka ihmispoika leikkii salaa isänsä valtavassa Lego-maailmassa, joka on rakennettu kellariin. Isä tulee paikalle, ja on turhautunut siitä, että ohjeiden mukaan rakennetut Lego-universumit on rikottu ja uudelleen järjestelty. Isä haluaa liimata kaiken yhteen ohjeiden mukaan, mutta poika saa hänet viimehetkellä tajuamaan, miten tärkeää luovan rakentamisen salliminen on.

Minusta tuntuu kuin olisin itsekin tullut juuri madonreikää pitkin uuteen todellisuuteen, jossa saan järjestellä uudelleen universumin palasia haluamallani tavalla. Enkä ainoastaan manuaalien neuvomalla tavalla, vaan tavalla, joka tekee minusta, aivan tavallisesta käsikirjoittajaukkelistasta sellaisen, jolla on yksilöllisiä supervoimia.

1.2. Miten löysin madonreiän

Olen valmistunut Metropoliaa käsikirjoittajaksi 2011. Valmistumisen jälkeen tein sellaisia työtehtäviä, joissa minua pyydettiin analysoimaan elokuvakäsikirjoituksia Blake Snyderin Beat Sheetin mukaan (Save the Cat, 2005). Beat Sheet on 15-kohdan tarkistuslista siihen mitä käsikirjoituksessa pitäisi olla. Kärjistäen sanottuna aloin nähdä käsikirjoituksia vain rakenteellisina kokonaisuuksina. Olen kutsunutkin itseäni rakennemuujaksi.

Kun aloin itse kirjoittaa pitkiä elokuvia, huomasin, etten kuitenkaan päässyt Snyderin neuvoilla kovin pitkälle. Lähdin hakemaan parempia työkaluja ja pääsin Aalto Yliopiston maisteriopintoihin 2015. Lehtori Marja-Riitta Koivumäen kurssilla opeteltiin kahdeksan jakson ajattelumallia tsekkiläisen Frank Danielin jalanjäljissä. Versio 2 -kurssilla taitoa syvennettiin entisestään. Professori Iiro Küttner on kursseillaan haastanut meitä ajattelemaan paljon ja kunnianhimoisesti.

Olen kiinnostunut yhtä lailla ohjaamisesta kuin kirjoittamisestakin, joten hakeuduin myös Teatterikorkeakoulun kursseille. Yksi näistä on Tiina Pirhosen vetämä Elävä kohtaaus -kurssi 2.vuosikurssin näyttelijäopiskelijoille. Kurssilla on tilaa muutamalle elokuvakoululaiselle, tarkoituksena on tutustua näyttelijän käyttämiin apukeinoihin. Tällä kurssilla opin mm. miltä tuntuu olla *kuumassa paikassa*.

1.2.1. Kuuma paikka

Elävä kohtaaus - kurssilla tehtiin joka päivä sama aloituslämmittely, johon koko ryhmä osallistuu. Jokainen saa itselleen noin viisi eri paria, joiden kanssa improvisoidaan. Parit ovat tämän tyyppisiä: kissa-hiiri, rosvo-poliisi, tyhmä-viisas, rakastavaiset, liikkeellinen yhteys jne. Tehtävän alkaessa kukaan ei tiedä mitä tapahtuu. Tilassa liikutaan ja toimitaan näiden jännitteiden varassa. Tarkoituksena on vapautua absurdiin psykofyysiseen leikkiin, näytellä moneen suuntaan, reagoida, tuntea ja toimia voimakkaasti, poistaa fokusta itsestä siten, että se on koko ajan muissa.

Viimeisellä viikolla erään oppilaan kanssa näyttelimme toisistamme riippuvaista paria. Löysimme niin sanotun *kuuman paikan* (Pirhonen käytti tällaista termiä). Se on jännite. Sekä katsomoon että näyttelijälle se tuntuu siltä, kuin ei voisi hengittää ennen kuin tilanne raukeaa. Kumpikaan meistä ei päästänyt kuumasta paikasta irti, kun tunnistimme sen, kasvatimme jännitettä. Tilanne alkoi elää orgaanisesti, alkoi syntyä tarinaa, juonta, tilanteita ja hetkiä, joissa rationaalisella mielellä ei ollut juuri sijaa. Tunne, vei meitä suuntiin, joita kumpikaan ei olisi voinut ennustaa tai suunnitella. Kaikki tapahtui siinä hetkessä. Ainoa, mitä hallitsimme, oli se että pidimme kuumasta paikasta kiinni. Lopulta tarinamme tuli sellaiseen äärimmäiseen pisteeseen, ettei se liikkunut enää, oli pakko ottaa happea, ja niin jännite purki itse itsensä, orgaanisesti.

Psykofyysisenä kokemuksena ajattelen näyttelemistä käytävänä, jonka seinät ovat tunteen intensiteetin mukaan joko lähellä tai kaukana käytävällä etenijästä. Mitä intensiivisempi tilanne on, sitä lähempänä seinät ovat. Näyttelijä luo nuo seinät itse. Mielellään vuorovaikutuksellisesti. Miten lähentyvät seinät tehdään, jos on itse se, joka tekee käytävässä matkaa? Seiniä ei voi käydä välillä työntelemässä. Näyttelijä on siis eräänlainen magneetti seinien välissä. Se on ammattitaitoa.

Tällaiseen teoretisointiin ei ole lavalla mahdollisuutta, sitä vain tekee. Mutta kun kuuma paikka löytyy, siinä on hyvä olla. Silloin tietää, että tätä on tarinankerronta. Jos kenellä, niin käsikirjoittajalla pitäisi olla tuo sama taito. Jäin miettimään, miten käsikirjoittajana voisin löytää samanlaisen flown.

Niinpä osallistuin myös seuraavalle Pirhosen kurssille, joka oli 2. vuosikurssilaisten näyttelijäopiskelijoiden katsaus improvisaatioon. Ymmärsin, että improvisaatiossa liikutaan samassa maastossa kuin käsikirjoittamisessa. Huomasin myös, että fyysinen ja sosiaalinen opiskelutapa sopi minulle. Päätin kirjoittaa lopputyön tästä aiheesta ja siten osallistuin myös kevään 2019 maisteriopiskelijoille tarkoitettuun Improvisoitu näytelmä -kurssille, jota myöskin vetää Pirhonen.

1.3. Tästä työstä

Huomasin, että improvisaatiossa syntyi orgaanisesti kiinnostavia tarinarakenteita. *Rakennemuijana* olin ensisijaisesti kiinnostunut tutkimaan niitä, mutta löysinkin apukeinoja juuri niihin kohtiin omassa kirjoittamisessa, joissa tuntui, etten ollut vahvimmillani.

Tämä lopputyö perustuu improvisaatiokurssien oppimispäiväkirjoihini ja on siksi käytännönläheinen. Vertaan havaintojani siihen, mitä olen maisteriopintojen aikana elokuva- ja tv-kirjoittamisesta oppinut. Käsikirjoitusteorialähteenä käytän ensisijaisesti Into the Woods - kirjaa (2013), siksi, että sen kirjoittaja John Yorke, kokoaa siinä yhteen aiempia teorioita, omaksi, melko yleispäteväksi käsikirjoitusteoriakseen.

Improvisaatioon liittyvän tekstin kirjallisena lähteenä käytän näyttelijä Simo Routarinteen kirjaa *Improvisoi!* (2004), sekä improvisoinnin isähahmon, Keith Johnstonen kirjaa *Impro* (1996). Muutoin improvisaatioon liittyvä sanasto on näyttelijäntaiteen lehtorin, Tiina Pirhosen kursseilta opittua. Pirhonen, yksi improvisaation pioneereistä Suomessa, on kehittänyt improvisaation suomenkielistä käsitteistöä edelleen pedagogisessa mielessä. Esimerkiksi tässäkin työssä esiintyvä sana *jatkopala*, on Pirhosen lanseeraama.

Kurssien rinnalla olen kirjoittanut lopputyöni teososaa, kuunnelmaa *Kasvojenmenetys*. Tämän työn lopussa kerron miten improvisaatio on vaikuttanut kuunnelman kirjoittamisprosessiin sekä työhöni käsikirjoittajana kaiken kaikkiaan.

2. Miten käsikirjoittamisella ja improvisaatiolla voisi olla mitään yhteistä?

Improsta saattaa tulla ensimmäisenä mieleen television viihteelliset kisailuohjelmat ja sketsit. Se improvisaatio mistä kirjoitan, on toisenlaista. Impro on käsikirjoittamisen sukulaislaji, ehkä ne ovat jopa sisaruksia. Samanlaisia, mutta toinen on temperamenttinen ja nopea, toinen harkitseva ja hidas. Molemmissa lajeissa tähdätään koherenttiin, yllättävään ja omalakiseen tarinaan, joka liikuttaa ja herättää katsojassa ajatuksia.

Impronäyttelijät opiskelevat työkaluja siihen, että voisivat tehdä lavalla tällaisen tarinan yhdessä, siinä hetkessä. Käsikirjoittajat opiskelevat samoja asioita, jotta voisivat kirjoittaa tällaisen tarinan, useinmiten yksin, ajan kanssa. Nämä opiskeltavat työkalut ja apukeinot ovat pääosin samoja, mutta asioista puhutaan metodisesta lähestymistavasta johtuen useinmiten eri nimillä. (Ehkä myös eri maissa ja yhteisössä on omat termistönsä.)

Tarkoituksenani on vertailla näitä lajeja. Tahtoisin napata kaikki impron ilot omaan kirjoitustyöhöni. Ja toivon, että joku improaja saisi apuja itselleen käsikirjoittamisen harjoittamisesta ja opiskelusta.

2.1. Mitä eroa

Improvisaation ja käsikirjoittamisen välillä on kolme hyvin ilmeistä eroa. Ensimmäinen on aika. Käsikirjoittajalla on huomattavan paljon enemmän aikaa tehdä valintoja, arvioida omaa tekemistään ja parannella jälkeään. Improvisoijalla on ratkaisuihinsa aikaa muutamia sekunteja, minuutti. Tosin näyttelijä voi jäädä seuramaan työryhmänsä toimintaa lavan sivulle ja pysytellä poissa kunnes häntä tarvitaan. Siinä mielessä voi jäädä paljonkin aikaa miettimiseen. Tällöinkin pitäisi näyttelijällä olla kyky tulla lavalle impulssin heivaamaana ja taito luopua aiemmin suunnittelemaastaan, vaikka olisi käyttänyt siihen lähes koko esitysajan.

Jos tarina olisi paita, olisi impronäyttelijä jokin osa siitä, esimerkiksi hiha. Käsikirjoittaja olisi räätäli. Improvisointi on yhteistyötä, eikä soololijoista ole esitykselle hyötyä. Kaikki mitä lavalle tuotetaan, saa inspiraationsa siitä, mitä siellä jo on, siitä mitä muut tekevät, sanovat, tuntevat, miltä näyttävät, miten liikkuvat jne. Toiset improvisoijat ovat aina apuna ja vastuu jakaantuu, siinä missä käsikirjoittaja toimii usein yksin. Myös tv-sarjoissa, jota kirjoittaa monta henkilöä, on usein yksi henkilö, pääkirjoittaja tai showrunneri, jolla on viimekädessä oikeus tehdä päätökset, ja myös velvollisuus viimeistellä käsikirjoitukset. Improvisoija ei pysty tarinan sisältä kontrolloimaan kokonaisuutta.

Kolmas eroavaisuus on se, että käsikirjoitus on harkittu suunnitelma elokuvan tuotannollistaiteelliselle työryhmälle. Improvisoitu tarina tulee heti ulos ja voidaan ajatella, että näytelmän ensimmäinen – ja viimeinen, käsikirjoitusversio on esillä kaikille. Prosessi on läpinäkyvä, ja siinä on sen taika.

Ideaalitapauksessa elokuva tai tv-käsikirjoitus on intellektuelli ja koskettava teemallinen timantti. Improvisaationäytelmä voi hyvin päästä lähelle tätä, mutta hiottu timantti se ei koskaan ole, eikä tule olemaan. Mutta se on älykkyyttä ja draamantajua vaativa prosessi, joka nojaa myös näyttelijöiden ammattitaitoon olla lavalla ja läsnä. Tarinan fyysistäminen siinä, improvisoidussa hetkessä, tuottaa ainutlaatuisen koskettavia hetkiä, joita on valmiin käsikirjoituksen kanssa vaikeampi saavuttaa. Miksi? Siksi, että orgaanisuus pitää jälleenrakentaa, saada työ näyttämään siltä, ettei mitään käsikirjoitusta koskaan käytettykään. Tai sellaiseen minä ainakin elokuvantekemisessä pyrin!

2.2. Mitä yhteistä

Käsikirjoittamisen ja improamisen yhtäläisyydet ovat moninaiset, sillä kuten johdannossa kirjoitin, molemmissa lajeissa tähdätään samaan; koherenttiin, mutta yllättävään ja omalakiseen tarinaan, joka tekee vaikutuksen katsojaan. Molempia lajeja tulee harjoitella kovasti ennen kuin päästään lopputuloksiin, joita katsoja arvostaa. Katsoja yritetään saada eläytymään, yllättymään ja ajattelemaan. Kirjoittaja käyttää tähän enemmän aikaa, mutta tavoite on sama kuin improvisaatioryhmällä.

Impronäyttelijät fyysistävät käsikirjoitusta. Se vaatii näyttelijäntyön tekniikkaa ja hallintaa, mutta ennenkaikkea keskittymiskykyä, erinomaista muistia sekä vapautunutta mieltä, joka kuitenkin yhdistyy loogiseen syy-seuraus ajatteluun. Pirhonen sanoi usein tunneilla “Hengitä” ja “Kuuntele”. Äkkiseltään ajateltuna ne ovat fysiikkaan liittyviä ohjeita, mutta improvisaation tapauksessa kyse on älyn käytöstä. Kirjoittaminen on näppäimistön näpyttelyä ja ajattelua. Improvisaatio on samaa ilman näppäimistöä!

Molemmissa lajeissa tulee hallita kokonaisuutta, täytyy ymmärtää millaisissa teemoissa liikutaan ja miten niitä varioidaan. Täytyy tietää, millainen on draamallinen kohtaaus, ja miten siitä leikataan seuraavaan kohtaukseen, miten luodaan clifhangereitä; mikä on jännite, miten sitä pidetään yllä, missä kohtaa tarinaa jännitteet puretaan jne. Molemmissa lajeissa tarinaa kuljetetaan henkilöiden avulla. Luodaan hahmoja, joista katsoja kiinnostuu ja joista katsoja välittää. Henkilöhahmoille luodaan kaaret, joissa muutos on olennainen tekijä. Henkilöt ovat suhteessa toisiin henkilöihin. Ristiriitaiset tavoitteet tuottavat draamaa. Lisäksi molempiin lajeihin kuuluu taianomainen fiktiivisen maailman tilanluominen, eli vaikka näytetään vain jokin osa tuosta maailmasta, niin silti katsojan päässä rakentuu valtava kokonaisuus.

Termistön ja tulokulmien erilaisuudesta huolimatta, improvisaatio ja käsikirjoittaminen tähtäävät samaan ja siksi ne muistuttavat toisiaan. Uskon, että lajien harjoittajat voivat oppia toisiltaan paljon.

3. Improajattelu poistaa pelkoa

Johdannossa kirjoitin, että olen tullut läpi madonreiästä ja oppinut uuden filosofian, jota kutsutaan improvisaatioksi. Myös kirjassaan Improvisoi! (2004, s.10-12) näyttelijä Simo Routarinne kirjoittaa miten improvisointi on parantanut hänen elämänsä, ei ainoastaan ammattitaitoa, vaan myös muilla elämän osa-alueilla. Samaa vakuuttaa Tiina Pirhonen (kurssit 2018 ja 2019). Mihin tämä ammattilaisuutta ja elämänlaatua parantava ajattelu oikein perustuu? Seuraavaksi kerron, mitä käsikirjoittaja voi oppia improvisaation perusideologiasta.

3.1. Epäonnistumisen pelko

Ennen kuin voin selittää, miten improvisaatio vaikuttaa positiivisesti niin työhön kuin yksityiselämäänkin, täytyy kuvailla lähtötilanne. Elokuva-ala on erittäin kilpailullinen. Hankehaut, jotka ovat etenkin aloitteleville tekijöille hyviä ponnahduslautoja, ovat kilpailuja. Tunnen kilpatoverit ja kollegat, monet heistä ovat ystäviäni. Kilpailu ahdistaa niin, ettei tee mieli edes osallistua. Olo on jo valmiiksi epäonnistunut.

Routarinne selittää (2004, 44-57), kuinka pelko suppeuttaa ajattelua ja heikentää toimintakykyä. Odotusten ja osaamisen ristipaineessa ihmiset turvautuvat suojausmekanismeihinsa; kieltäydytään tekemästä, vähätellään, selitellään tai ali-arvioidaan omaa tekemistä. Ylisuunnittelu ja -valmistautuminenkin ovat suojautumismekanismeja epäonnistumisenpelkoa vastaan. Soveltaen voi ajatella, että tarkka käsikirjoitusoppaiden mukaan kirjoittaminen ja niiden sinnikäs seuraaminen ovat myös pelkoreaktioita. Kun kutsun itseäni kirjoittajana rakennemuijaksi, yritänpö pedata sitä, että käsikirjoitus menisi käsikirjoituksen mukaan?

Pelkästään käsikirjoitustyön aloittaminen voi olla tahmeaa. Heiveröisestä ideasta pitäisi lähteä jalostamaan kokonaisuutta. Joitain vuosia sitten, eräällä koulun kurssilla yritin synnyttää tarinaa silkka metafora lähtökohtanani. Temaattisesti tiesin tarinan liittyvän antautumiseen ja kipuun, seksuaalisuuteen. Silloisessa treatmentissa yksi aiheista oli avoin suhde ja yritin kirjoittaa juonta sen

ympäri. Eräs kurssin osallistujista sanoi oman mielipiteensä, että toivottavasti en työssäni problematisoi avoimen suhteen toimivuutta. Menin lukkoon. Aloin analysoimaan ja moittimaan omaa kirjoittamistani. Poistin kaiken vaikean, sen sijaan, että olisin jatkanut asian tutkimista kirjoittamalla siitä.

Kirjassaan *Into the Woods* (2013) käsikirjoittaja John Yorke kuvailee (s.192-193), että tarinat toimivat samalla periaatteella kuin esseet, tai lakijutut; esitetään idea tai väite, tutkitaan ja tarkastellaan sitä, ja tämän jälkeen tullaan lopputulokseen. Jos lopputulema on uskottava, on tarinakin onnistunut. Tarina on kirjoittajan tulkinta elämästä. Kirjoittajan on uskallettava käsitellä teemaa joka kantilta.

Miksi annoin kurssikaverin kommentin lamaannuttaa? Pelkäsin kai, että minua ei hyväksytä lauman jäseneksi. Pelkäsin, että paljastan itseni tai tyrkytän. Pelkäsin, että ajattelustani löytyy aukkoja, että olen tyhmä, tai perverssi, tai läpeensä epäkiinnostava.

Keith Johnstone kirjoittaa kirjassaan *Impro* (suom. 1996, s.82-88), että ihmiset rajoittavat mielikuvitustaan kolmesta syystä. Ensimmäinen on pelko siitä, että he vaikuttavat hulluilta tai psykoottisilta. Toinen syy on se, että he paljastaisivat säädyttömyytensä. Kolmas mielikuvitusta rajoittava tekijä on luulo siitä, että *pitäisi* olla omaperäinen, ja ettei ole. Routarinne muistuttaa (2004, s.44), että epäonnistumisenpelko on käänteisesti ajateltuna halua, tai pakkoa, onnistua ja tulla hyväksytyksi.

3.2. Assosiaatio ei ole virhe

Hyväksyntää hakeva, torjutuksitulemista pelkäävä ihminen saapuu improvisaation pariin. Pirhosen kurssilla improvisaatioon lähdetään lämmittelyleikeillä, joilla on useita funktioita. Ensinnäkin näyttelijälle on tärkeää olla kehollinen, eli leikeillä yhdistetään kehon ja mielen toimintaa. Toiseksi leikkien tarkoituksena on herätellä mieltä assosioimaan vapaasti. Kolmanneksi leikkien avulla jumpataan keskittymis- ja huomiointikykyä. Leikkiessä on sellainen sääntö, että kun mokaa tai jäätyy, niin koko ryhmä huraa ja taputtaa iloiten kovaan ääneen. Ja sitten tekemistä jatketaan.

Assosiointi on luovan työn peruskivi. Aivomme assosioivat kaikkeen jotakin. Ne työskentelevät niin nopeasti, ettemme välttämättä tunnista ensimmäistä assosiaatiota, Johnstone selittää, ja kuvailee Impro -kirjassaan lukuisia esimerkkejä, siitä miten vaikeaa opiskelijoille on tuoda ulos ensimmäisiä ja ilmeisiä vastauksia. Jos kysytään esimerkiksi, että “mitä meillä on tänään illalliseksi”, sen sijaan, että vastaisi ensimmäisen mielijohteen mukaan “kalaa”, saattaa improvisoija alkaa arvioida vastaustaan. Silloin hän “jäätyy”. (1996, s.87.)

Johnstone väittää (s.87), että suuri osa ihmisistä yrittää olla omaperäisiä kun heitä pyydetään improvisoimaan. Itse etsin usein järkevintä vaihtoehtoa. Improvisaation harjoittelussa huomaa pian, että mitä tavallisempi aloitus kohtaukselle luodaan, sitä helpommin päästään käsiksi kiinnostavampiin asioihin, jotka tapahtuvat henkilöiden välillä. Omaperäinen vastaus syntyy usein liian hitaasti ja se on pettymys, ja hyödytön tarinankerronnan kannalta, koska se vie sivuraiteelle. Erikoiset ideat eivät edesauta luontevaa vuorovaikutusta, vaikuttumista. Vaikuttumisen sijaan vastaanäyttelijä jää miettimään mitä toinen tarkoitti sillä, että “päivälliseksi on paistettua merenneitoa” (Johnstonen esimerkki, s.87).

Kun arvioimme itseämme, ensinnäkin meillä menee siihen aikaa. Improvisaatiossa ei ole aikaa analyysiin! Arvioitsija alkaa mennä “puihin”, päässä ei tahdo liikkua enää mitään. Jokainen tehty arvio on jo estänyt ensimmäisen assosiaation ulostuloa. Sen vuoksi lämmittelyleikeissä annetaan hyvin vähän vastausaikaa. Moka tapahtuu vain, jos ei anna oman assosiaationsa tulla ulos. Tai käänteisesti; onnistuminen voi tapahtua vain, kun päästää assosiaationsa ulos.

Johnstone kirjoittaa (s.87), että

“Taiteilija, joka on inspiroitunut, toimii itsestäänselvästi. Hän ei tee päätöksiä, hän ei vertaile kahta ideaa keskenään. Hän hyväksyy ensimmäiset ajatuksensa. Miten muuten Dostojevski olisi pystynyt sanelemaan yhden romaanin aamulla ja toisen iltapäivällä kolmen viikon ajan täyttääkseen sopimuksensa?”

Käsitteittäminen en aivan tällaisenaan niele Johnstonen väitettä, sillä työhön kuuluu olennaisesti oman tekstin karsiminen, uudelleenarviointi ja muokkaaminen. Improvisaatiossa valitaan ensimmäinen mielleyhtymä, koska aikaa ei ole. Käsitteittäjä voi rauhassa tarkastella, toimiiko ensimmäinen idea kokonaisuuden kannalta parhaalla mahdollisella tavalla.

Käsitteitukset ovat käsitteittäjien päästä tulleita tuotoksia. Varsinkin kun kirjoittaa yksin, nivoutuu lopputuote elimellisesti identiteettiin. Omat assosiaatiot kyllä joutuvat arvioinnin

kohteeksi. Vaikka niitä kuinka rukkaisi ja järjestelisi, ne silti näkyvät kaikille. Ei ihme, että elokuva-alan kilpailullinen luonne pelottaa.

Harva meistä on Dostojevski, mutta potentiaalisesti epäonnistuva minä ei kuitenkaan voi olla tekemisen esteenä. Meillä ei ole mitään muuta kuin minä.

Myös improvisaationäyttelijän työssä on koko ajan läsnä ammatillinen itsemurha; näyttelijä tulee lavalle ilman mitään. Kaikki mitä hänellä on, on hänen oma mielikuvituksensa ja oma vartalonsa. Hän ei koskaan voi ylittää näitä kahta. Ja silti! Näillä inhimillisillä ominaisuuksilla hän pääsee hyvin pitkälle, itse asiassa paradoksaalisesti reippaasti yli itsensä. Näyttelijä opettelee luopumaan vallasta ja analyysistä. Ja näin tehtyään hän voi alkaa käyttää niitä. Kirjoittajan tulee tehdä samoin.

Myöhemmin kirjassaan kirjoittamisen yhteydessä Johnstone paljastaa (s.141-142), että

“parhaat improvisoijat tietävät aina jollakin tasolla, mistä heidän työnsä kertoo. Heillä saattaa olla ongelmia sen ilmaiseamisessa yleisölle, mutta he kyllä tietävät tekojensa vaikutukset; ja niin ymmärtää yleisökin”.

Johnstone selittää, että vasta-alkajia täytyy huiputtaa ensin ajattelemaan, että he eivät ole vastuussa sisällöstä, sillä se on ainoa keino vapauttaa mielikuvitus ja heittäytyä tekemiseen (s.142).

Huomion huiputtaminen tapahtuu siis mm. lämmittelyharjoituksin, joiden avulla estetään rationaalista mieltä pelottelemasta ja estämästä omia assosiaatioita. Lämmittelyleikeillä jumpataan niin ikään keskittymis ja -huomiokykyä. Joissain leikeissä ylläpidetään yhtäaikaaisesti useita huomiopisteitä ja harjoitetaan muistia, niin sanotusti multitaskataan. Näiden harjoitusten tarkoituksena on suunnata kaikki huomio muualle, pois itsestä.

3.3. Tyrmäämisestä pois

Tyrmäminen on keskeinen termi improvisaationäyttelemisen harjoittelussa. Sillä tarkoitetaan kaikkea sellaista sanallista ja sanatonta toimintaa, josta toinen saa käsityksen, että hänen ehdotuksensa on huono, huolimatta siitä, onko tyrmääjän intentio tahallinen vai tahaton

(Routarinne, 2004, s.75). Johnstone kirjaa (1996) useita syitä sille, miksi tyrmääminen ei toimi. Omien ja toisten ideoiden torppaaminen aiheuttaa lukkiutumista.

Tapoja tyrmätä on niin paljon, etten rupea niitä tässä luettelemaan. Käytän kuitenkin Routarinteen esimerkkiä (s.108) havainnollistamaan mistä on kysymys:

“...useimmat improvisoijat vastaavat kuviteltuun puhelimeen sen soidessa useinmiten repliikeillä, kuten

- Väärä numero.*
- Haloo, ei kuulu!*
- Ei ole Erkkiä täällä, hyvästi!”*

Johnstonen mukaan kysymys on vaikuttumisen vaikeudesta (Routarinne, 2004, s.108). Me emme halua asioiden tapahtuvan meille, mutta me kyllä haluamme istua yleisössä ja katsoa kun ne tapahtuvat muille. Kyse on myös itsesuojelusta. Routarinne lainaa (2004, 106) kollegaansa näyttelijä Outi Mäenpään ajatusta siitä, että teatteri-improssa mennään raiskaajaa kohti ja suostutaan raiskattavaksi.

Tosielämässä tyrmääminen on selviytymisen kannalta olennaista. Se on luonnollinen keino selvitä arjesta ja stressistä. Kieltäytyminen antaa lisää aikaa puntaroida asioita. Kieltäytymisen määrä on kulttuurisidonnoista; Suomessa suhtaudutaan melko penseästi ehdotuksiin ja sanotaan asioita suoraan. Myös ihmisen luonne sekä eri vuorovaikutustilanteet vaikuttavat tosielämässä tyrmäämisten määrään. (Routarinne, 2004, 75-112).

Oman kokemukseni mukaan tyrmäämisestä pois oppiminen on äärimmäisen vaikeaa. Pirhosen kursseilla suuri aika opetuksesta käytetään tyrmäämisen huomaamiseen ja sen karsimiseen. Omalla kohdallani kyse on mm. draamahakuisuudesta. Konfliktien näkeminen ja luominen – nehan kuuluvat ammattiini! Routarinne kirjoittaa (91-92), että tyrmääminen lavalla houkuttaa, koska sillä tavalla voidaan yrittää kontrolloida tapahtumien suuntaa. Kontrolloimalla peitetään omaa epävarmuutta, yritetään estää epäonnistumisen pelkoa. Hyväksymällä joutuu hyppäämään tuntemattomaan!

3.4. Hyväksyntä ja jatkopala

Tyrmäämisen vastakohta on hyväksyntä. Hyväksynnän opetteleminen on yhtä vaikeaa kuin tyrmäämisestä pois opettelu. Pirhonen opettaa, että hyväksyntä on paitsi hyvää ryhmätyöhenkeä, se on myös yksinkertaisesti sitä, että suostuu tarjouksiin ja esillä olleisiin ehdotuksiin. Sanomalla ehdotuksiin “joo”, joutuu luopumaan omasta ajatuksesta (ellei se ollut tismalleen sama kuin kaverilla) ja heittäytymään uuteen. Mutta vain hetkeksi!

Routarinne selittää, että kun improvisaatioharjoituksissa oppii hyväksynnän, tajuaa, että aivot luovat uusiinkin asioihin salamannopeasti assosiaation (2004, s.116). Kun on hyväksynyt kaverin tarjouksen, voi assosoida siitä lisää. Näin syntyy vuorovaikutus.

Johnstone kirjoittaa, että Improvisaatiossa tärkeintä on vapauttaa työkavereiden mielikuvitus (s.92). Se vapautetaan tarjouksilla ja ideoiden syöttämisellä. Kun lähdetään yhdessä innostuneesti jatkamaan toisen ideaa, päästään tuloksiin, joita kukaan ei olisi pystynyt kuvittelemaan.

Pirhonen kutsuu idean ja tarjouksen syöttämistä *jatkopalaksi*. Routarinne kirjoittaa (s.135) palikkatornista, jota ryhmä rakentaa yhdessä. Lego-elokuvassa on tietysti kyse Legoista; miten niitä voi yhdessä pinoa sen sijaan, että rakentaa omaa juttua. Lego-elokuvassa havainnollistetaan, että yhteisen vempaimen rakentaminen ei auta, ellei pyritä edes jollain tasolla samaan lopputulokseen. Pirhosen jatkopala – sana, jota minä olen oppinut käyttämään, on pienempi yksikkö kuin palikkatorni. Se on kohtaustason termi, joka tarkoittaa käsillä olevan, tai hiljattain käsillä olleen asian laajentamista ja syventämistä. Routarinne kuvailee “joo-ja” - periaatetta; mekaniikkaa, jolla hyväksyntää ja jatkopalaa harjoitellaan improvisaatiossa (s.128-130).

Pirhonen opettaa hyväksyntää mm. yli-innostuneella reaktiolla toisen sanomisiin ja tekemisiin. Tässä tarkoituksena on harjoitella sitä, mikä meiltä ei arjessa lähde. Kaikkeen suostuminen on epäluonnollista. Improvisoin pienen dialogin malliksi:

A: Mennään tonne viemäriin.

B: Joo! Ihanaa! Mennään!

A: Loistavaa! Tämä haju ja tunnelma, ah!

B: Ja että me ollaan täällä yhdessä!

A: Siitä on niin pitkä aika kun ollaan viimeks oltu samassa työvuorossa.

*B: Sun kanssa on fantastista tehdä töitä, koska sä tunnet nämä viemärit niin hyvin.
Ei eksytä.*

*A: Voi kulta rakas mussukka, musta tuntuu niin hyvältä, että sä kehut mun
työtaitoja...*

Improvisoin tähän tyrmäyksiin pohjautuvan dialogin vertailun vuoksi:

A: Mennään tonne viemäriin.

B: Ei mennä. Siellä haisee paska.

A: No emmä olis ees halunnu mennä sinne sun kanssa.

B: Emmäkää sun.

Ensimmäisestä esimerkistä aukeaa jo silmiemme eteen seikkailu, sekä henkilöt joiden välille on mahdollista syntyä jossain vaiheessa jonkinlainen konflikti. Jälkimmäisessä esimerkissä torjutaan ja tyrmätään, eikä anneta jatkopaloja: seikkailu ei avaudu, vaan se sulkeutuu heti. Henkilöiden suhteet piirtyvät valmiiksi negatiiviselle pohjalle, on vaikea nähdä millaista todellista draamaa noin lapsellisten tyyppien välille voisi kehittyä.

Pirhosen kurssilla teimme vielä esitysviikolla pieniä kohtausharjoituksia, jossa yhä opettelimme tunnistamaan, minkälainen reaktio on hyväksyntä ja mikä on kunnollinen jatkopala. Sanoimme kaikkien lauseiden jälkeen ääneen “tämä on hyväksyntä” ja “tämä on jatkopala”. Improvisoin tähän pienen dialogin malliksi:

A: Katso, lokki!

B: Niinpäs onkin. (Tämä on hyväksyntä.)

Tässä kohtaa A kiirehtii sanomaan:

A: Tosi iso lokki, se on varmaan uros.

Tähän Pirhonen sanoo väliin “Odota, B ehti vasta hyväksyä, odota vielä jatkopalaa”. B antaa oman assosiaationsa lokista tulla:

*B: Niinpäs onkin lokki! (Tämä on hyväksyntä). Se on kiva, että sä oot nyt oppinu
sen, rakas poikani, viime vuonna sä sanoit vielä että varis. (Tämä on jatkopala.)*

Pirhonen täsmentää, että laadukas jatkopala on sellainen, jolla syvennetään asiaa. Kunnollinen jatkopala väittää, toisesta tiedetään jotakin henkilökohtaista. Jatkopalassa annetaan olosuhteita (paikka, nimet, ihmissuhteet, henkilökemiat, taustatietoa, vaatteet yms.) Jatkopala on heikko, jos se on kysymys tai torjuva, tai vie keskustelua aina uusiin suuntiin. Esimerkki:

A: Katso, lokki!

B: Ootko varma? Musta se näyttää varikselta, sehän on musta.

A: On se lokki, se on harmaanvalkoinen, eikä musta niinku varis.

B: Joo. Mitäs sulle kuuluu?

Sanotaan, että alun tyrmäys B:n taholta ehtii tapahtua. A voi antautua B:n tyrmäykselle, hyväksyä sen ja syventää siitä kunnollisen jatkopalan.

A: Katso, lokki!

B: Ootko varma? Musta se näyttää varikselta, sehän on musta.

A: Niinpäs onki varis. Mä aina sekotan variksen ja lokin.

Tässä olisi hyvä paikka B:lle tehdä jatkopalasta henkillökohtainen.

B: Ainiin ku sun vanhemmat opetti ne sulle tahallaan että lokki on varis ja että varis on lokki.

Tai jos B:n jatkopala on edelleen heikko, hän saattaa yrittää pysyttäytyä lintu-aiheessa mikä ei ole henkilökohtainen.

B: Niin sä aina sekotat ne. Mutta täällä ei ole koskaan ollut lokkeja, pelkkiä variksia vain.

Jos A on oikein sinnikäs ja luova, voihan yhäkin antaa itse hyvän jatkopalan hyväksymällä mitä B juuri sanoi.

A: Mä vaan toivoisin, että täällä varisten maassa olisi muutama loppikin. Mä tiedän, että sä tykkäät niistä ja yritin vaan piristää sua.

Huomionarvoista tässä on se, että A kannattelee kerrontaa. Hän antaa lahjoja B:lle, maalaa tilannetta, paikkaa, ihmissuhteita jne. Hyvä jatkopala luo tarinaa ja vie sitä eteen päin, jotta improvisoitu näytelmä voisi syntyä hetki hetkeltä, pala palalta.

Hyväksyntä ja jatkopala eivät ole hyödyllisiä keinoja ainoastaan improvisoidun näytelmän rakentamisessa. Ne toimivat hyvän työtoveruuden peruspilareina sekä kaikenlaisten ihmissuhteiden rakentamisessa. Ne ovat myös erittäin hyviä työkaluja fiktion käsikirjoittamisessa, sillä draamallisilla henkilöillä on tapana mennä kohti seikkailuja!

3.5. Lateraalinen ja vertikaalinen ajattelu

Linda Aronson kirjoittaa (2010, s.4-5) kirjassaan *21st Century Screenplay: A Comprehensive Guide to Writing Tomorrows Films* lateraalisesta ja vertikaalisesta ajattelusta ja viittaa Edward De Bonon teoriaan 70-luvulta. Aronson pitää teoriaa sopivana mittarina hyvän kirjoittamisen ymmärtämiseen. Teoriaa on mielenkiintoista verrata myös improvisaatioajatteluun.

Vertikaalinen ajattelu on järkipერäistä ja loogista. Kirjoittaja ajattelee askeleita, joihin on joko oikea tai väärä vastaus, ja ilman oikeaa vastausta ei voi ottaa seuraavaa askelta eteen päin. Se on kuin jana, tai raiteet, jolla tarina kulkee. Tällainen ajattelu on välttämätöntä ja sitä Aronson kutsuu craftiksi eli taidoksi, jota voi harjoitella.

Lateraalinen ajattelu on sen sijaan vapaata assosiointia, intuitiota, mielikuvituksen käyttöä – ja sitä, mikä tekee kirjoittajasta uniikin.

Kirjoittaminen on hyvää, kun lateraalinen ja vertikaalinen ajattelu toimivat erottamattomasti yhdessä. Aronson selittää (s.5-8), että paineistetussa tilanteessa olevat kirjoittajat saattavat usein käyttää jompaakumpaa ajattelua vähemmän tai käyttää näitä ajattelun malleja väärin asioihin kirjoittamisessa. Liika vertikaalinen ajattelu tuottaa kliseitä, jotain mitä olemme nähneet jo aiemmin. Tunnemaailmaan pureutuminen uupuu. Liika lateraalinen ajattelu taas tuottaa tunteellista pikkunäppärää materiaalia, joka ei lopu, eikä liity mihinkään. Lateraalinen materiaali ei tiedä mikä on liian arkista ja mikä on ylilyövää.

Assosioinnin yhteydessä kirjoitin Keith Johnstoneen ajattelevan (1996, s.87), että inspiroitunut taiteilija (kuten Dostojevski), tarttuu ensimmäisiin ideoihinsa. Johnstone vielä täsmentää (s. 140-142), että aloittavia luovia tekijöitä täytyy huiputtaa ajattelemaan, että he eivät olisi vastuussa ideoistaan, muuten pelko ei väisty tekemisestä. Aronson sen sijaan kirjoittaa (s.8), että kirjoittajille tekee hallaa se, että he eivät osaa luopua ensimmäisistä ideoistaan. Aronson väittää edelleen (s.8), että näyttelijät, jotka kirjoittavat, sortuvat usein liikaan lateraaliseen ajatteluun sillä mielikuvitus ja assosiointi on heille niin tärkeä työkalu, etenkin improssa. Että heille olisi tyypillistä kirjoittaa uniikkeja hahmoja, jotka itse asiassa toistavat samaa asiaa tai tilannetta uudestaan ja uudestaan.

Tässä näkyy mielestäni hyvin havainnollisesti se kulttuuri, mihin käsikirjoittajia opetetaan; jatkuvaan itsearviointiin, kykyyn luopua omista ideoista. Jo pelkästään kurssitoverin kommentti voi saada epäilemään omia assosiaatioita ja purkamaan omat tuotokset. Näin ei tietenkään pitäisi käydä, eikä Aronson varmasti sitä tarkoitaakaan. Kysymys on henkilökohtaisesta epävarmuudesta uuden aiheen äärellä. Myös kokemattomuudesta.

Aronsonilla on metodi (s.10-14), jolla lateraalinen ja vertikaalinen ajattelu pidetään kiinni toisissaan, siten että vaatimus *real but unusual* (todenmukainen, mutta epätavallinen) toteutuisi kaikessa tekemisessä. Tämä ajattelutyökalu on kolmivaiheinen. Ensin määritellään tehtävä, esimerkiksi syntymäpäiväsankarin puheen kirjoittaminen (vertikaalinen ajattelu). Seuraavaksi lateraalinen ajattelu ideoi vaihtoehtoja siihen, miten puhe kirjoitetaan, mitä se sisältää, mitä tapahtuu. Kolmanneksi kirjoittaja käyttää jälleen vertikaalista ajatteluaan ja valitsee kokonaisuuden kannaltaärkevimmän vaihtoehdon, pitäen mielessä säännön “real but unusual”. Näin voi jatkaa koko ideoinnin ajan: määritellään tehtävä, ideoidaan, tarkistetaan (Aronson, s.15-25). Mielestäni kyseessä on vanha kunnon jippo; työhön otetaan pieni etäisyys, tauko, jonka aikana usein mieli esittää tekijälle kysymyksen “mitäs minä olinkaan tekemässä”.

Myös impronäyttelijä kysyy koko ajan itseltään mitä olinkaan tekemässä, miten tämä tekeminen (lateraalinen ideointi), liittyy käsillä olevaan tehtävään sekä siihen kokonaiseen näytelmään, jota ollaan tekemässä. Impronäyttelijällä ei tietysti mielessä ole aikaa Aronsonin metodiin, jossa voisi jäädä valitsemaan. Mutta real but unusual tapahtuu jossain määrin eri impronäyttelijöiden erilaisten assosiaatioiden ristiaallokossa.

Verraten Johnstoneen Dostojevski-ajatukseen, Aronson kirjoittaa (s.15), että kun Tšehovilta kysyttiin mistä hän saa ideansa, hän näytti tuhkakuppia edessään ja sanoi, että kirjoittaa siitä huomisaamuksi, jos kysyjä haluaa. Molemmissa esimerkeissä puhutaan valinnan nopeudesta ja tehokkuudesta. Kyse

ei kuitenkaan ole nopeudesta sinänsä, vaan siitä, miten ja mihin ajattelu suunnataan. Aronson ja Johnstonen tarkoittavat näillä venäläisen klassikkokirjallisuuden esimerkeillään sitä, että kokeneella taiteilijalla on kyky käyttää hyödyksi sitä, mikä on hänen edessään, itsen ulkopuolella, ja sitoa se nopeasti siihen, mikä on omaa kokemusta ja ymmärrystä maailmasta.

Kiireen tuntu on suhteellista. Harjoittelimme Pirhosen kursseilla paljon sitä, että omalle assosiaatiolle ja jatkopalalle voi ottaa aikaa. "Hengitä", Pirhonen sanoo, "kuuntele". Impronäyttelijä ottaa itselleen muutaman sekunnin lisää, ymmärtää ja vaikuttuu siitä, mitä juuri tapahtui tai sanottiin, ja suuntaa ajattelunsa oikealla tavalla. Hän ei jää analysoimaan parasta vaihtoehtoa. Mutta improvisoija katsoo taakse päin, tunnistaa sen, mikä käsillä olevassa ideassa on syventämisen arvoista. Improvisoija tuottaa sellaista, mikä on henkilökohtaista ja reagoi sellaiseen, mikä on henkilökohtaista. Huomio suunnataan siihen, mikä tuntuu jossakin. Mitä tuhkakupissa on sellaista, mikä tuntuu jossakin? Se ei ole tuhkakupin ulkoinen olemus, vaan jokin henkilökohtaisempi. Olemme välittömästi tarinan äärellä. Tässä mielessä improvisaation harjoittaminen vie nopeasti ja käytännössä sellaisten työkalujen äärelle, joita käsikirjoittajankin kannattaisi käyttää.

Olen kirjoittanut siitä, että epäonnistumisenpelko aiheuttaa itsen ja toisten turhaa arviointia ja tyräämistä. Improvisaatio perustuu hyväksymisen opetteluun. Hyväksyminen vapauttaa näyttelijän ja kirjoittajan luottamaan omiin assosiaatioihinsa, tuottamaan materiaalia ilman turhaa ja lamaannuttavaa analyysiä. Energia ja keskittyminen suunnataan itsestä pois, tekemiseen. Kirjoittaja ja näyttelijä miettivät mitä ovat juuri sillä hetkellä tekemässä, mihin kysymykseen ovat vastaamassa. Vastaus löytyy nopeasti, kun seuraa miellelyhtymiään ja syventää sitä, mikä tekee asiasta henkilökohtaisen.

Ilmaisin luvun alussa väitteen, että improvisaatio parantaa elämänlaatua. Olen tässä käsitellyt sitä, miten impron työkalut auttavat kirjoittamistyössä. Sillä tämä on käsikirjoittamiseen liittyvä opinnäyte työ, mainitsen tässä vain lyhyesti, että nämä keinot; keskittyminen, kuuntelu, vaikuttuminen, hyväksyntä ja syventäminen ovat toimivia apukeinoja kaikenlaisessa kommunikaatiossa. Toisaalta olen tässä vasta osittain vastannut siihen, mikä improajattelussa parantaa elämänlaatua kaikenkattavasti. Yksi keskeinen tekijä on kyky päästää irti kohtalosta, ja kirjoitan siitä seuraavaksi.

4. Henkilö, kontrolli ja muutos

4.1. Henkilöhahmo

Ero näyttelemisen ja käsikirjoittamisen välillä on toki se, ettei käsikirjoittaja fyysisesti ole se henkilö, jonka hän luo, mutta impronäyttelijä on. Käsikirjoittaja voi kontrolloida luomiaan henkilöitä radikaalisti, viedä heidät uskomattomiin tilanteisiin, ja suuriin muutoksiin. Näyttelijä pääsee kontrolloimaan henkilöitä ruohonjuuritasolta, jokaista pientä mikroilmettä myöten. Käsikirjoittaja voi seurata tällaista vain valmiista lopputuloksesta, vaikka hän tietäisi täsmälleen, mikä tuon henkilön kokonaiskaari tulee olemaan. Näyttelijä sen sijaan pyrkii eroon tietämisen tunteesta. On elettävä hetkessä, reagoitava ympäröivään todellisuuteen, tulevaisuudessa ei pitäisi näkyä mitään muuta kuin se mihin henkilö pyrkii. Tahtoa suunnataan.

Vaikka käsikirjoittaja ei ole fyysisesti hahmonsa, hän silti samaistuu ja eläytyy henkilöhahmonsa vaiheisiin. Käsikirjoittaja kysyy itseltään, miltä tästä henkilöstä tuntuisi, jos kävisi näin tai näin... Käsikirjoittaja arvioi koko ajan myös sitä, mitä katsoja kokee, jos käy näin ja näin. Itse asiassa myös improvisaationäyttelijä pyrkii ottamaan huomioon katsojan odotukset.

4.2. Fokushenkilö

Improvisoitu näytelmä -kurssilla oli meidän ryhmässämme seitsemän opiskelijaa. Olimme kaikki mukana esityksissä. Meillä kaikilla oli lukuisia henkilöitä, olimme vuorollamme päähenkilöitä, sivuhenkilöitä, avustajia, jopa puita, ankoja tai kirjoja. Olimme kaikki yhtälailla vastuussa tarinan etenemisestä. Tarina etenee henkilöiden vuorovaikutuksella, hetki hetkeltä, pala palalta ja toista auttamalla.

Käsikirjoittajat koulitaan kertomaan tarina päähenkilön kautta. On päähenkilön kaari, on päähenkilön need, want ja flaw, on antagonistit ja antagonismit, päähenkilön sisällä lymyävä pelko, este, johon tarinan teema kietoutuu.

Myös improvisoidussa esityksessä pyritään luomaan päähenkilö ja tässä yhteydessä Pirhonen käyttää sanaa fokushenkilö. Harjoitteissa opeteltiin tunnistamaan, kuka hahmoista nousee *fokushenkilöksi*. Katsoja tekee tulkinnat jo ensisekunneilla ja improvisoijan on kyettävä näkemään asia katsojan silmin. Tunnistamisen jälkeen tarinaa lähdetään Pirhosen termein *tilttaamaan* fokushenkilölle. Käytännön tasolla, kohtausta tehdessä, fokushenkilön kyllä tunnistaa, mutta helposti käy niin, että impronäyttelijä ottaakin huomion itselleen sen sijaan, että antaisi tai suuntaisi sen fokushenkilölle.

Huomasin käytännössä, että on paljon helpompi sanoa “minusta tuntuu” kuin että “sinusta tuntuu”.

4.2.1. Fokuksen tilttaaminen: tee toisesta tähti!

Yksi Pirhosen käyttämistä fokuksentilttaamisharjoituksista on sellainen, jossa käytetään hyödyksi (vanhanaikaista) puhelinvastaajaa. Päähenkilö aloittaa. Hän jättää vastaajaan viestin; kertoo kuka on, minne on lähtenyt ja kuinka pitkäksi aikaa. Tämän jälkeen eri ihmiset päähenkilön elämässä (äiti, veli, työkaveri, tyttöystävä, pomo jne.) soittavat tälle, kuulevat viestin ja jättävät oman viestinsä vastaajaan. Näin ollaan luotu jo kokonainen kavalkadi ihmissuhteita päähenkilön elämään. Tällaisella ajatuksella pyrimme menemään esityksiin, tilttaamalla draamaa fokushenkilölle.

Pirhosen kursseilla lanseerattiin käyttöön myös ajatus, että teemme toisistamme tähtiä ja annamme toisillemme lahjoja; vinkkejä siitä millainen henkilö on, millaisia ihmissuhteita hänellä on, millaisissa tilanteissa hän on tai voi olla, missä hän on hyvä, missä huono, mitä hänellä on päällään jne. Toiselle voi antaa lahjaksi jopa tunteen. Tällaisten lahjojen kanssa on hyvä olla näyttämöllä. Eihän siellä lähtökohtaisesti ennen lahjan antamista ole mitään!

Miksi tällaista harjoitellaan? Miksi näyttelijät eivät vain ihan itse päättä olla fokushenkilö tai olla jonkunlainen tyyppi ja tehdä sen mukaan?

4.2.2. Päätös vs. lahjan antaminen

Itse asiassa se *on* toinen lähtökohta henkilön luomiselle. Jos ei saa lahjoja, eikä tiedä kuka on, millainen on, täytyy vain tehdä jämäkkä päätös: minä olen nyt nynnyilevä rehtori, jolla on vaimo ja kahdeksan lasta, mutta ei minkäänlaista auktoriteettiä. Jos päätös on jo näinkin monipolvinen, se on kyettävä esittämään selkeästi ja välittömästi, niin että tieto on selvää niin kanssänäyttelijöille kuin yleisöllekin.

Opettelimme kurssilla sanomaan tällaisia asioita ääneen lavalle tullessamme. Se on aluksi vaikeaa, sillä ihmiset eivät ilmoita tällaisia asioita itsestään normaalielämässä tullessaan tilanteeseen (elleivät he tule terapiaan): *“Mä oon rehtori, mul on kaheksan lasta ja vaimo ja mä oon nynny”*.

Elokuvassa voidaan luottaa kuvan kertovaan voimaan siinä missä improteatterissa on vain mustanpuhuva lava. Kokenut näyttelijä osaa kerralla täräyttää koko päätöksensä henkilöstä sisään tullessaan luovalla ja luontevalla tavalla: *“Maija rakas vaimo auta! Kukaan kuunnellu mun puhetta siellä kevätjuhlassa. Kahdeksan lapsen isänä ja reksinä mua todella nolottaa! Mä en saanu niihin mitään otetta.”* (Elokuvassa tämä tilanne näytettäisiin, ideaalissa tapauksessa myös impronäytelmässä ollaan koko ajan preesenssissä.)

Ajatellaanpa, että toinen näyttelijä antaa kaverilleen tällasen lahjan: *“Voi kulta rakas, suretko sä vieläkin, ettei sitä sun kevätjuhlapuhetta kuunneltu? Kuule, ei se haittaa, ei kaikkien rehtoreiden tai kahdeksanlapsisten isien tarvitse olla sellasia auktoriteettihirmuja. Musta se on hyvä se sun idea, että pyydetään lapset anteeksiantopalaveriin...”*

Tarina etenee molemmissa tapauksissa. Silloin kun näyttelijä tekee päätöksen itse itsestään, ja silloin, kun saa toiselta lahjoja. Näytellessä sillä on kuitenkin väliä, tekeekö päätöksen itse vai saako lahjoja. Kun tekee itse itsestään päätöksiä, tulee sisäisesti sellainen olo, että haluaa kontrolloida kertomuksen kulkua tai kohottaa itseään. Kohtausta aloittaessa sillä ei ole niin suurta merkitystä, sillä kohtausta pitää aloittaa jostakin impulssista, muuten sitä ei ole. Mutta jos fokushenkilönä ei saa yhtään lahjaa, hän joutuu kannattelemaan tarinaa itse. Se tuntuu siltä, että ottaa fokuksen itselleen väkisin, ja siltä kuin egoilisi. Ja silloin voi käydä niin, että huomio siirtyy oikeasti itse, sen sijaan että se olisi toisissa.

4.3. Käsikirjoitusten passiivinen päähenkilö

Käsikirjoittajat tekevät henkilöilleen tällaisia päätöksiä alinomaan. Kirjoittajat rakentavat itselleen samanlaisia haasteita; kuinka kerron mahdollisimman ekonomisesti ja kiinnostavasti, että päähenkilönä on rehtori, jolta puuttuu auktoriteetti, ja jolla on vaimo ja kahdeksan lasta. Käsikirjoittajat ovat hyviä tässä, heillä on paljon aikaa miettiä. Heillä on apunaan kuva ja ääni, siinä missä impronäytelmässä koko lavaste pitää maalata ja kuvitella. Elokuvassa vaikka "koti" on sekunneissa selvä lokaatio.

Päähenkilön tarinaa luodessaan, käsikirjoittajat ovat kokemukseni mukaan usein ongelmassa sen kanssa, että päähenkilö on passiivinen. Proaktiivisuus jää uupumaan juuri siinä kohtaa tarinaa, kun kerronan pitäisi olla intensiivisimmillään. Käsikirjoittaja on kuvitellut päähenkilölle niin sanotusti kohtalon: tietynlaiset luonteenpiirteet ja olemuksen, esim. nynnyilevä rehtori. Kerronnan tihentyessä alkaa rehtoriin kohdistua kaikenlaisia ikäviä tapahtumia, jotka todistavat, että hän on nynny. Rehtori edelleen nynnyilee, suree, nynnyilee, suuttuu, itkee ja nynnyilee lisää. Sivuhenkilöt vievät rehtoria sinne tänne ja ratkaisevat ongelmia rehtorin puolesta. Tarinan lopussa rehtori on kiitollinen, ja edelleen nynny, mutta yllättäen joku sivuhenkilö on tehnyt valtavan kaaren, tehnyt matkan itseensä ja muuttunut.

4.4. Kohtalo ei saa puuttua peliin

Päähenkilöä kirjoittavalla kirjoittajalla ja päähenkilöä näyttelevällä näyttelijällä on siten päinvastaiset ongelmat. Näyttelijä sortuu kaatamaan huomion itselleen ja kirjoittaja sortuu siihen, että sivuhenkilöt ratkovat päähenkilö ongelmia. Molemmissa tilanteissa jäädään jumiin, tarina ei etene. Havaintoni mukaan kompastuskivi on kuitenkin yksi ja sama! Se on se kohtalonomaisuus.

Pirhosen kursseilla kuulin tällaisia neuvoja:

- Älä kanna kohtaloa.
- Anna henkilön muuttua.
- Henkilöt eivät ratkaise omia ongelmiaan.

Lauseista viimeinen tarkoittaa improvisaatiossa sitä, kun näyttelijät alkavat suunnitella tulevaa. Pirhonen opettaa, että jos lavan sivulla kuulee tovereiden tekevän näin, voi tulla pelastamaan tilanteen ja tehdä vaikka leikkauksen kyseiseen hetkeen “kaksi tuntia myöhemmin” tai “kolmen kuukauden päästä häissä”. Käsikirjoittajalle on itsestään selvää, että kirjoitetaan preesensissä ja vain niitä asioita, joita siinä tilanteessa konkreettisesti on. Silti kirjoittajaa vaivaa sama tauti siinä mielessä, että tarve kontrolloida tulevia tapahtumia on yhtä suuri kuin improvisoijalla lavalla.

Pirhonen muistuttaa, että kohtalon roikottaminen on sama asia kuin kontrollointi. Kontrollintarve johtuu pelosta. Kontrollointi tuottaa kliseitä, se on tyrmäämistä. Aronsonin sanoin se tarkoittaa liian vertikaalisen ajattelun käyttöä. Impron tapauksessa se luo kuvaa siitä, ettei luota toisiin. Kirjoittajan tapauksessa se on sitä, ettei luota prosessiin, ettei luota itseensä; siihen, että voisi hetken aikaa olla tyhjän päällä.

4.4.1. Hetki tyhjän päällä

Niinä hetkinä, jolloin olen näytellessä kokenut kuumen paikan ja onnistunut ylläpitämään sitä, olen ollut tukevasti tyhjän päällä. Tukevalla tarkoitan sitä, että minulle on henkilöhahmona selvää mitä on tapahtunut ja mitä yritän saavuttaa. Olo on ihanalla tavalla ristiriitainen, ja sen aistii, että tarina saattaa luiskahtaa pian johonkin yllättävään suuntaan. Se on flow-tila.

Näytellessä en ole kuitenkaan tietoinen esimerkiksi sellaisista käsikirjoittajien henkilön kaarta koskevista työkaluista kuin want, need ja flaw. Ammattimainen käsikirjoittaja osaa ajaa hahmonsa alinomaan ristiriitaisiin tilanteisiin ja kuumiin paikkoihin, siinä missä impronäytelmässä faktuaalisesti pääsin aika harvoin siihen flow-tilaan. Toisaalta, harvoin käsikirjoittaessa olen kokenut sitä ristiriitaista tunnetta niin kirkkaasti kuin näyttelemällä hahmoa itse.

Miksi draamassa tavoitellaan tällaista hetkeä? Siksi, että tyhjän päällä oleminen tarkoittaa ihmiselle – niin kirjoittajalle, näyttelijälle, hahmolle kuin siviiliminällekin sellaista hetkeä, jolloin tapahtuu muutos.

4.5. Muutos

Muutos on käsikirjoittajan tärkein termi ja työkalu. Muutos on tarina. Se on liikettä, se on rakenne. Tämän pitäisi olla tarinankertojalle itsestäänselvä asia. Koen silti välttämättömäksi teoretisoida juuri tätä, sillä itselleni näyttelemisessä kohtalosta luopuminen oli vaikeaa oppia. Lavalla, kun pitää siitä kiinni, kokee kahtalaisia tunteita. Sitä luulee, että kaikki menee niin kuin pitää, koska hahmo on vahva, ehyt ja kiinnostava. Samaan aikaan aistii joka solulla, että jokin tässä ei toimi. Näytteleminen ei tunnu milään, tilanne ei elä, se ei liiku, samat asiat toistuvat, samat lauseet... Tarina pysähtyy.

Ajatellaanpa henkilöä, joka on vihainen ja jolla on hyvä motiivi vihaansa. Kuinka kauan katsoja jaksaa katsoa vihaisuutta? Voi olla, että tarinan lopussa henkilö on vihainen, niin kuin alussakin, mutta jotain tarinan aikana tapahtuu. Muutos voi olla pienikin, mutta sen on oltava siellä, muuten ei ole tarinaa. On vain performanssi vihaisestä henkilöstä.

Käsikirjoittaja John Yorke toteaa kirjassaan *Into the Woods* (2013, s.46), että jos henkilö haluaa jotakin, hänen on muututtava saadakseen haluamansa.

Tarinan kertominen ilman muutosta on vaikeaa. Sille on syynsä! Ja jos tarina alkaa junnata, kannattaa ensimmäiseksi tarkistaa, tapahtuuko siinä muutosta, missä kohtaa, ja missä määrin. Jos henkilö ei muutu, tapahtuu muutos ympärillä olevissa henkilöissä tai maailmassa. Tarina voi kertoa jollain tapaa myös muuttumattomuudesta, mutta silloinkin ollaan suhteessa muutokseen, siihen mikä voisi muuttua.

Olen kirjoittanut siitä, miten improvisaationäyttelijät harjoittelevat sitä, että tietävät toisistensa hahmoista, kysymisen sijaan. Se sujuvoittaa kerrontaa, fokus siirtyy jälleen itsen ulkopuolelle ja kohtaustista tulee mielenkiintoisempia. Myös käsikirjoittajat voivat tuoda henkilöitä kohtaukseen siten, että he tietävät jo toisistaan vaikka mitä. Tällä tavalla päästään toteuttamaan myös käsikirjoitusohjetta *keskeltä sisään* (mm. Yorke, 2013, s.95).

Tässä henkilöhahmoon liittyvässä luvussa olen myös tuonut esille, kuinka käsikirjoittajat kamppailevat saman asian kanssa kuin improvisaationäyttelijät lavalla; he eivät päästä hahmojaan muuttumaan, sillä ovat kuvitelleet sen niin tarkaksi. Henkilölle on muodostunut kohtalo. Vain päästämällä siitä irti, kun tekijä päästää kontrollintarpeesta irti, on mahdollista päästä käsiksi muutokseen, joka on tarinan yksi tärkeimmistä elementeistä.

5. Rakenne

Alunperin tarkoitukseni oli pureutua tässä opinnäytteen teoriaosassa niihin rakenteisiin, jotka tulevat impronäytelmien kautta esiin ja verrata niitä elokuvan klassiseen rakenteeseen. Improvisoitu näytelmä -kurssin jälkeen se tuntuu toissijaiselta muutamastakin syystä.

Merkittävin syy on se, että improvisaatio on opettanut minua vapautumaan rakennekeskeisyydestä. Olen oppinut työkaluja niihin asioihin kirjoittamisessani, missä en ole ollut vahvimmillani.

Impovisaatioryhmämme kehittyi koko esityskauden ajan ja voi sanoa, että näytelmätkin paranivat kerta kerralta. Esitysten jälkeen, pienellä viiveellä usein tajusi, mikä oli turhaa, mitä olisi kannattanut syventää ja mitä selkeyttää. Kävimmekin kehityskohdat ja onnistumiset läpi aina kunkin esityksen jälkeen. Toisaalta näytelmät menivät jo, niille ei voi enää tehdä mitään. Improvisaatioryhmä voi parantaa esityksiä ainoastaan harjoittelemalla yhdessä sellaisia apukeinoja, joita olisi edellisissä esityksissä tarvittu.

Toinen syy miksi en pidä tässä tärkeänä analysoida tehtyjen näytelmien rakenteita, johtuu siitä, että jokainen tarinarakenne on tarinansa näköinen. Improvisaatiossa etenkin, näytelmä muotoutuu juuri sen näköiseksi kuin se siinä hetkessä muotoutuu, eikä sitä voi jälkeinpäin muuttaa.

Toki olisi mielenkiintoista esimerkiksi purkaa taltioituja näytelmiä ja verrata niitä elokuvien rakennekonventioihin ja pohtia sitä kuinka paljon tämän muotoinen teatterikerronta saa vaikutteita elokuvakerronnasta.

Kävimme improvisaatiokurssin aikana katsomassa improvisaatioteatteri Stella Polariksessa muutaman sellaisen esityksen, jossa Tiina Pirhonen itse esiintyi. Stella Polaris oli ottanut kolme tyyllilajia esityskautensa esityksiin: farssin, romanttisen komedian sekä nordic noir:n. Itse näin yhden *Helsinki Noir* -esityksen, ja yhden *Stella rakastuu* -esityksen. Elokuva- ja tv-sarjakonventiot näkyivät näiden esitysten kerrontatavassa ja rakenteessa. Henkilökohtaisesti pidin sitä tylsänä asiana.

Tässäkään mielessä en tiedä olisiko improvisaation harjoittajille hyödyllistä opiskella käsikirjoitusoppaita kovin tarkkaan. Esimerkiksi Blake Snyderin Beat Sheet (2005), opastaa kirjoittamaan käsikirjoitukseen tiettyjä asioita jopa minuutin tarkkuudella. Kahdeksan jakson (tai kuinka monen tahansa jakson) ajattelun näen taas pikemminkin kirjoittajan työkaluna hallita tekstimassaa.

Suurin osa käsikirjoittamisen rakennesoppaista pitää sisällään samoja asioita, vaikka teoreetikot olisivatkin nimenneet näitä elementtejä eri tavoilla. Myös improvisaatiokurssilla opeteltiin tarinankerronnan peruspalikoita, joille on improssa oma terminologiansa. Havaitsin niissä paljon yhtäläisyyksiä käsikirjoittamisen teorioihin. Onhan kaiken pohjalla tarina ja sen kertomiseen liittyvät perinteet.

5.1. Improvisaationäytelmän rakenteen peruspalikat

Improvisaationäytelmän rakenteeseen liittyvä terminologia on syystäkin erilaista kuin elokuvateorian yhteydessä. Sanasto on käytännönläheistä, ja käsitteet nimetään toiminnallisen harjoittelun yhteydessä. Monet sanoista ovat Keith Johnstonen lanseeraamia, ja ne mitä itse tässä käytän, ovat Tiina Pirhosen käyttämiä termejä. Pirhonen sanoi kursseilla usein *palastelun* (eli harjoittelun analyysin) yhteydessä: “en osaa tätä nyt tämän paremmin sanoa”. Tämä on merkki siitä, että pedagogin on helpompi toimia kun hän nimeää ne apukeinot, joita opettaa.

Tässä on impronäytelmän rakenne ja siihen liittyvä sanasto pähkinäkuoressa:

Ennen esitystä pyydetään yleisöltä inspiraatiota ja rakennetaan ehdotuksista tarinalle otsikko, sekä pyydetään muutama paikka, tai elementti, joita pyritään esityksen aikana käyttämään.

Improvisaationäytelmä alkaa *platformin* rakentamisella. Platformia rakennetaan muutamien kohtausten ajan, ja se on niin sanotusti ongelmaton. Jos olen ymmärtänyt aivan oikein, niin myös tavallinen, tarinaa eteenpäinvievä, kohtausta sisältävä platformin minikoossa. Improvisaation yhteydessä puhutaankin *rutiinista ja sen rikkomisesta* (Keith Johnstone, 1996).

Kun platformia on esityksessä jonkin aikaa rakennettu, heitetään tarinaan pommi. Se sysää tarinaa suuntaan, jonka jälkeen saa nostaa kierroksia ja tuoda tarinaan ongelmia. Ensimmäinen *puoliaika* päätetään johonkin isoon kysymykseen, kohtaan, jossa ongelmat ovat nousseet esille. Puoliaikojen välissä näyttelijät (ainakin niin me teimme) käyvät keskenään läpi kaikkien hahmojen nimet, ja yhdessä nostetaan esille ne *teemat ja kysymykset, jotka tunnistetaan jo tehdystä*. Toisella puoliajalla saa nostaa kierroksia entisestään, *viedä tappiin asti*, ja reagoida voimakkaasti, jopa ylilyövästi, olla röyhkeä. Tällöin pitäisi pystyä tekemisen yhteydessä ajattelemaan mikä voisi olla huonommin, *what could be worse*.

Loppuratkaisun koittaessa yritetään muistaa, että *selitys löytyy jälkeen päin*, katsotaan taaksepäin ja että *kaiken voi kuroa yhteen vaikka viimeisessä lauseessa*. Myös ajatus siitä, että *henkilöt eivät ratkaise omia ongelmiaan*, oli käytössä.

Harjoittelimme myös *kliffareita* (clifhangereitä), elokuvallista leikkaamista ja esimerkiksi *splittareita* (split screen) ja *simultaanikohtauksia*. Harjoittelimme myös mm. *madonreikiä*, jotka vievät toisiin ulottuvuuksiin tai vaikka menneisyyteen.

Ennen kuin kerron millaisia uusia ajatuksia ja oivalluksia termistön erilaisuus ja käytännönläheisyys ovat tuottaneet, kirjoitan siitä, millaisilla keinoilla klassista tarinarakennetta improvisaatiokursseilla harjoittelimme, ja miten niitä voi yhdistää käsikirjoitusteoriaan.

5.2. Tarinarakenne

Teimme kurssin aluksi tarinankertomisharjoituksia. Jokainen improvisoi vuoronperään lauseensa tarinaan. Pirhonen pyysi meitä aloittamaan tällaisilla lauseilla:

- Olipa kerran x, joka asui paikassa x ja x...
- Joka päivä x teki jotain asiaa x, koska...
- Kunnes eräänä päivänä...
- Ja siitä seurasi se...
- Ja siitä seurasi se...
- ... (toistetaan haluttu määrä)
- Ja tästä kaikesta seurasi se, että...

Kun improvisoimme näitä suullisia tarinoita, huomasin, että ne noudattivat käsikirjoittaja John Yorgen kolmion muotoista tarinamallia (Into the Woods, 2013, s. 40). Yorke näkee tarinoissa kolmen näytöksen sijaan viisi näytöstä. Yorgen malli on niin väljä ja yksinkertainen, että se sopisi parhaiten työkaluksi improvisoijille rakenteen haltuunottoon, jos nyt sellaista ylipäättään tarvitaan. Tässä malli vapaasti suomennettuna (s. 40):

Näytös 1	Näytös 2	Näytös 3	Näytös 4	Näytös 5
	Alkuperäinen tavoite saavutetaan (Initial objective achieved)	Keskikohta (Midpoint)	Asiat alkavat mennä huonosti (things start to go wrong)	
Kutsu seikkailuun (Call to action)				Voitto tai häviö (Victory or defeat)

Päähenkilö lähtee hakemaan jotakin. Tismalleen keskelle tarinaa syntyi iso käänne, matemaattisestikin katsottuna (meitä oli seitsemän, niin neljäs henkilö ringissä toi tämän käänteen). Sitten asiat alkoivat mennä huonosti, mutta lopulta jokin ratkaisu löytyi.

Tarinankerronnan palauttaminen peruslauseisiin on tullut vastaan myös käsikirjoittamisen alalla, niin maisteriopinnoissa kuin erilaisissa seminaareissakin. Professori Iiro Küttner on kirjoittanut meillä paljon satuja (mm. Tarina, 2015). Vuonna 2014 osallistuin Ludo Smolski -nimisen kirjoittaja-dramaturgin luennolle London Screenwriter's festivaaleilla. Hän myös kehotti käyttämään saturakennettä apukeinona:

- Olipa kerran...
- Siellä asui...
- Joka...
- Mutta...
- Kunnes eräänä päivänä...
- Jonka seurauksena...
- Sillä välin toisaalla...
- Siitä tietämättä...
- Kunnes tuli tapahtui niin että...
- Kun yht'äkkiä yllättäen...
- Ja kävi ilmi että...
- Ja siitä lähtien...

5.3. Rakenne ja epävarmuuden sieto

Marja-Riitta Koivumäen pitkän elokuvan kurssilla (marraskuussa 2015) lähdettiin elokuvaidean tuottamisen jälkeen liikkeelle sellaisesta harjoitteesta, että kirjoitimme 55 tapahtumaa. Harjoite muistuttaa minua eräästä improkurssin harjoitteesta, jossa kerrotaan tarinaa säpälöidysti lause lauseelta. Tämä tehdään fyysiseksi janaksi, siten että kukin henkilö on yksi lause. Sitä mukaa kun lauseita tuodaan tarinaan, kerrotaan se aina alusta asti uudestaan loppuun niin, että kukin sanoo lauseensa.

Ensin tarinajanan alkupäähän asettuu ensimmäisen lauseen kertoja. Seuraavaksi tulee henkilö, joka sanoo tarinan loppulauseen. Tämän jälkeen kerrotaan keskikohta (midpoint). Seuraavaksi janalle saavat tulla lauseineen improvisoijat, joilla on visio siihen, mitä alun, keskikohdan ja loppulauseen väleihin, klassisiin käännekohtiin (käännö 1 ja käänne 2) tulee. Loput kurssilaiset saavat kursia tarinan palasia kokoon sijoittautumalla haluamaansa kohtaan.

Harjoituksessa kerrotaan tarina fragmenteissa, ja vaikka kokonaisuudesta muodostuu kronologia, osat laitetaan janalle epäkronologisessa järjestyksessä. Mietin, että joidenkin kirjoittajien ajattelu toimii varmaankin näin; on palasia sieltä täältä, ja työnä on saada palaset sopimaan yhteen.

Tässä harjoitteessa huomaa, että aivomme kyllä tuottavat siltoja mitä ihmeellisimpien asioiden välille ja tarina todella tulee valmiiksi. Tätä kutsutaan myös *Kuleshovin efektiksi*; ihmisellä on tapana vetää yhteyksiä asian kuin asian välille (mm. Yorke, 2013, s.113).

Käsitarkoitettajan näkökulmasta huomasin yllä mainitusta lause lauseelta-harjoituksesta, miten hyvin se kuvastaa sitä, mitä dramaturgi tekee (siis minun mielestäni!). Kun tarinaa kerrotaan epäkronologisessa ja fragmentaarissa järjestyksessä, niin se, mikä oli alun perin tarkoitettu vaikkapa tarinan keskikohdaksi, näyttikin viereisen lauseen vieressä pienemmältä käänneeltä, eikä niin ollen välttämättä ollutkaan tarinan keskikohta, vaan esimerkiksi siihen johtava tapahtuma.

Dramaturgi purkaa massan jaksoiksi (kunkin improvisoijan lause kuvastaa yhtä jaksoa tai yhtä asiakokonaisuutta). Näitä palasia voi siirrellä, niitä voi yhdistellä toisiinsa; laajentaa yhtä, supistaa toista. Jaksot, joissa on isot käänneet, sijoitetaan parempaan kohtaan tarinan aikajanalla.

Improvisoija opettelee sietämään sitä, ettei tiedä miten asiat liittyvät toisiinsa ennen kuin myöhemmin, tarinan edetessä. Kirjoittajat, tai ainakin minä, olen tähän asti usein käyttänyt vain

vertikaalista ajattelua. Toisin sanoen olen ajatellut, etten voi kirjoittaa mitään, jos en tiedä mihin se liittyy. Nyt ymmärrän, että voin. Esimerkiksi elokuvan 55 tapahtumaa voi todella kirjoittaa aluksi siinä järjestyksessä kuin itsestä hyvältä tuntuu, yhteydet löytyvät kyllä.

5.4. Miksi platform on vaikea ja miten se liittyy käsikirjoittamiseen?

Lähes jokaisella tunnilla harjoittelimme niin kutsutun platformin tekemistä. Platform tarkoittaa käsikirjoitustermein esittelyjaksoa, settausta, ensimmäistä näytöstä tai paria ensimmäistä jaksoa.

Pirhonen sanoo, että platformin harjoittelu on vaikeinta ja tärkeintä, koska siinä tiivistyy kaikki mitä improvisaatiosta pitää tietää. Vaikeaa siinä on ollut ainakin hyväksyminen, se kuinka kauan platformia täytyy kokonaisuuteen nähden rakentaa ja etenkin se, että miten kohtaukseen tehdään käänne, jos se on luonteeltaan ongelmaton, niin kuin platformin pitäisi olla.

5.4.1. Pelkuriaivot

Platformissa ainoastaan hyväksytään. On myönnettävä, että hyväksymisen opettelu on improssa vaikeinta. Ajatellaan kohtausta, jossa ollaan sovituskopissa. Alinomaan tekee mieli sanoa, et tämä mekko on liian pieni, väärän värinen, tämä on ruma, minä olen läski, lähdetäänkö jo pois... jne. Kysymys on pelosta, siitä ettei ole vielä mitään, ei tiedä millainen seikkailu on alkamassa. Pirhonen selittää, että dramatiikkaa etsivät aivot luulevat, että torjuminen tekisi tilanteesta kiinnostavan, syntyisi konflikti.

Oli vaikeaa ymmärtää, että konfliktia ei platformiin tarvita. Sitä ei tosiaankaan haluta sinne, sillä mitä vähemmän konflikteja alussa on, sitä varmemmin niitä syntyy tarinan edetessä. Tässä mielessä oli myös vaikea hahmottaa sitä, missä vaiheessa konflikteja voi kerrontaan tuoda. Tarinankertojan mieli kun sanoo alinomaan, että jotakin pitäisi tapahtua, muuten ei ole tarinaa.

5.4.2. Eikö jotain pitäisi jo tapahtua?

Platformia luodaan improvisaatiossa pitkään, kokonaisuuteen nähden mahdollisesti pidempään kuin elokuvakerronnassa.

Käsikirjoituksiin kirjoitetaan usein ensimmäiseksi kohtaukseksi jokin intensiivinen välähdys, jossa luodaan katsojalle se tunnelma ja syke, mikä myöhemmin elokuvassa saavutetaan; se mikä luvataan trailereissa ja julisteissa. Moni elokuva alkaa muutenkin jännitteisillä tilanteilla, niissä saatetaan mennä nopeasti henkilön vaikeuksiin. Esimerkiksi Blake Snyder kehottaa käsikirjoittajaa näyttämään esittelyjaksossa päähenkilön elämässä kuusi asiaa, isoa ja pientä, jotka jotenkin korjaantuvat elokuvan aikana (2005, s.75). Eivätkö ne ole ongelmia?

Improvisaatiossa lavalla ole mitään, mitä sinne ei ensin yhdessä kuvitella. Hartaalla platformin muodostamisella otetaan työryhmä ja katsojat mukaan, maalataan paikka, suhteet, nimet, jne. Pirhonen muistuttaa, että kaikki mitä lavalla on, on materiaalia katsojalle. Potentiaaliset ongelmat, asiat jotka voisivat korjaantua tarinan aikana, muodostuvat kyllä katsojan mielikuvituksessa.

Teimme improkursseilla harjoituksia, joissa tavoitteena oli tehdä mahdollisimman tylsä kohtaus. Yleisön tehtävänä on tehdä jännitysmusiikkia kun lavalla on jännite. Jo pelkästään se, että jotkut ovat lavalla ja yrittävät olla epäkiinnostavia, on uskomattoman kiinnostavaa! Todennäköisesti siksi, että he haluavat jotain, eli olla epäkiinnostavia. Tästä huolimatta, niin yleisö, kuin näyttelijät, kokevat suurta painetta sille, että jotain jo tapahtuisi.

5.4.3. Entä pommi?

Improvisaation termi pommi on mielestäni verrattavissa käsikirjoituskäsitteeseen *inciting incident*. Se on tapahtuma, joka vaikuttaa siihen, että asiat tulevat muuttumaan ja sijoitetaan käsikirjoituksessa ensimmäiseen näytökseen, vaikka niin sanottu esittely tämän jälkeen vielä jatkuukin.

Pommi voi lähteä mistä tahansa. Keith Johnstone on kehittänyt harjoituksen *Tänään on tiistai* (1996, s.101-102). Sen tarkoituksena on, että mikä tahansa merkityksetön asia aiheuttaa yhtäkkiä toisessa suurimman mahdollisen tunnereaktion, ylihyväksytään tylsä tarjous. Kun lähtee johonkin tällä tavalla tunne edellä, mieli alkaa väkisinkin punoa yhteyttä tunteen ja sanotun välille ja tiistai saa valtavan merkityksen. Merkitykset syntyvät orgaanisesti ja luontevasti, sillä kukaan ei olisi uskonut, että tiistaissa on mitään ihmeellistä. Se saattaa tarkoittaa vaikka sitä, että on pääsykokeet, jotka ovat unohtuneet.

Yorke kirjoittaa (2013, s.94), että kohtaaus perustuu reaktioille ja vastareaktiolle, kunnes yht’äkkiä tapahtuu odottamaton reaktio. Jompikumpi, voima tai vastavoima, saavuttaa haluamansa. Johnstoneen tänään on tiistai -metodi, voi olla hyödyllinen myös käsikirjoittajalle, joka etsii keinoa kirjoittaa inciting incident orgaanisesti: voi kirjoittaa mahdollisimman tavallisen, jopa tylsän asian, johon toinen henkilö suhtautuu äärimmäisellä tunteella.

Hyvä, pommi ja inciting incident ovat siis verrattavissa toisiinsa. Mutta pommi ei välttämättä kuulu vielä aloituskohtaukseen, niin kuin inciting incident:ään ei yleensä ole elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa. Miten voidaan tehdä kohtaaus, eli platform, jossa on käänne, muttei ongelmaa?

5.4.4. Rutiini ja sen rikkominen

Platform on rutiinin luomista. *“Olipa kerran 10-vuotias Soile, joka asui maaseudulla lähellä Orimattilaa. Joka päivä arkipäivä hän pyöräili kouluun. Kunnes eräänä päivänä pyörästä puhkesi kumi. Siitä seurasi se, että Soile joutui liftaamaan ehtiäkseen oppitunnille. Hänen kohdalleen pysähtyi pinkki ja karvainen maasturi, jonka kuljettaja oli taikuri....”*

Rutiini ja sen rikkominen ovat improvisaation peruskäsitteitä. Rutiinia ei voi rikkoa, ellei sitä ensin luo. Ylläolevassa tarinassa rutiinia on Soilen jokapäiväinen matka kouluun. Kumin puhkeaminen on pommi, tai inciting incident.

Yorken viisinäytöksisen mallin mukaan voidaan ajatella, että rutiini ja platform voivat vielä jatkua: *“Soile istui hiljaa taikurin autossa. Taikurikin hyräili hiljaa ajaessaan kohti Orimattilan koulua.*

Jostain penkin alta ilmestyi valkoinen kaniini. Soile otti sen syliinsä pajattavaksi. Silloin hän huomasi, että kaniinin kaulassa oli ohut kultainen ketju, ja ketjussa roikkui pieni putkilo. Soile ihasteli korua. Taikuri sanoi Soilelle, että hän voi ottaa korun, että hän itse ei tee sillä mitään, eikä Kalle kaniini varsinkaan. He tulivat koululle ja Soile kiitti, sekä korusta, että kyydistä.”

Soilen tavoitehan oli päästä kouluun, siinä mielessä tämä osa tarinasta kattaa Yorken mallin toisen näytöksen: alkuperäinen tavoite saavutetaan.

5.4.5. Rutiinin omaperäisyys

Johnstone kirjoittaa (1996, s.138-142), että rutiinin luomisessa omaperäisyyteen pyrkiminen on aina virhe, sillä omaperäisyys ei ole vielä itsessään draamaa. Jos tulee lavalle näyttelemään jotain erikoista tointa, se toki saattaa olla kiinnostavaa, mutta ei vielä dramaattista sinänsä. Johnstone kirjoittaa (s.138);

“Saattaa olla kiinnostavaa laittaa eläinlääkäri tutkimaan elefantin peräsuolta tai näyttää aivokirurgia tekemässä riskialtista leikkausta, mutta nämä toiminnot pysyvät rutiineina. Jos kaksi vessavahtia rikkoo rutiinin ja aloittamalla aivoleikkauksen tai jos ikkunanpesijä alkaa tutkia elefanttia, on todennäköistä, että kehittyy tarina.”

Tästä syystä pyrimme kurssilla aloittamaan näytelmät ja kohtaukset mahdollisimman tavallisilla asioilla ja tavallisella toiminnalla.

5.4.6. Platformin ongelmattomuus

Johnstone mainitsee (1996, s.139), että toisinaan tarinat ovat niin ennustettavia, että niistä tulee rutiineja itsessään. Kävimme katsomassa Stella Polariksen romanttisen komedian *Stella rakastuu* (15.3.). En henkilökohtaisesti pidä romanttisesta komediasta genrenä, sillä sen asettama kysymys, saavatko he toisensa, ja vastaus siihen – kyllä, ovat niin ilmeisiä.

Tässä Stellan esityksessä oli kiinnostavaa se, että Pirhonen oli juuri opettanut meille, ettei ensimmäisessä kohtauksessa saa olla ongelmia. Sitten hän itse roolihahmona erosi miehestään heti ensimmäisessä kohtauksessa.

Platformin ongelmattomuus herätti meissä paljon kysymyksiä ja keskustelimme kursseilla useaan otteeseen siitä, mitä se tarkoittaa. Se ei tarkoita sitä, että kaikki olisi yltiöpositiivista (vaikka sillä tavalla usein asiaa harjoittelimmekin). Lähtökohtana voi olla vaikka kuolema, silti kaikki hyväksytään ja siinä mielessä se on ongelmaton.

Mutta konfliktit pyritään sulkemaan pois. Pirhonen selittää, että jos henkilöt riitelevät ensimmäisten kohtausten aikana, katsoja ei välttämättä jaksa välittää henkilöistä ja heidän tulevaisuudestaan. Pirhonen itse alkoi käyttää sanontaa, että platform on *riidaton*. Tämäkään ei aivan vakuuttanut meitä. Kerron miksi.

Ruutunia ei voi myöhemmin rikkoa, jollei sitä ole. Mutta entä jos riitely onkin rutiini. Jos tarina kertoo pariskunnasta, joka alituisen riitelee?

Johnstonekin kirjoittaa esimerkin (1996, s.139), jossa riita on rutiini. Johnstonen oppilas kirjoitti kohtauksen, jossa pariskunta riitelee. Kohtaus ei toiminut ennen kuin oppilas sai Johnstonelta neuvon kirjoittaa siten, että rikkoo rutiinin, eli riitelyn. Kohtauksen riita sai käänteen; nainen pisti miestä injektioneulalla ja lukittui itse tämän jälkeen vessaan. Toisin sanoen, riita, vaikka se olisi draamallista sinänsä, kuten aivoleikkauskin, niin draaman maailmassa se ei ole. Käännös puuttui.

En tiedä onko ylläoleva kohtaus tarkoitettu platform-kohtaukseksi, tuskin. Mutta käänne tarvitaan myös platformiin, onhan sekin kohtaus. Miksi tämä ei siis kelpaisi?

Yhdessä ryhmämme näytelmässä (Salskea asenne, 17.4.2019) teimme ns. täydellisen platformin: mies ja nainen tulevat pesemään onnellisena mattoja, on heidän vuosipäivänsä ja he ovat asuneet jonkin aikaa yhdessäkin. Miehellä on naiselle lahja: villasukat, joiden sisältä löytyy vihkisormus. Nainen suostuu naimisiin ja suoralla leikkauksella ollaankin jo pariskunnan häissä, jossa koko suku on paikalla.

Mielestäni nämä kaksi ylläolevaa esimerkkiä ovat samankaltaiset: luodaan rutiini, rikotaan se ja käänne on molemmissa kohtauksissa valtava. Vain tunnelmat ovat päinvastaiset.

Ymmärrän Pirhosen argumentin siitä, että katsojan on helpompi välittää henkilöistä silloin kun he eivät riitele. Miksi? Katsoja aistii nopeasti, ja näyttelijä itsekin, että pariskunnan välille muodostuu väistämättä ongelmia. Auvoisa aloituskohtaus esittää kysymyksen: millä tavalla heidän onnensa hajoaa, ja palaavatko he onneen?

Jos näytelmä alkaa riitelevällä pariskunnalla, herää kysymys; löytävätkö he yhteistä säveltä koskaan?

Itselleni herää monia muitakin kysymyksiä, esimerkiksi injektioneulasta. Ehkä tarina ei kerrokaan rakkaudesta, vaan jostain isommasta, yhteiskunnallista asiasta. Kenties.

Yritän selittää sitä, että epämiellyttävät tai riitelevät henkilöt eivät automaattisesti sulje tarinaa, vaikka katsojalle saattaa olla työläämpää kiinnostua heistä.

Elokuva ja tv-alalla on jo pitkään keskusteltu tästä. Tuottajat ajattelevat katsojan puolesta, ja vaativat, että henkilöt ovat pidettäviä. Käsikirjoittajat kokevat tuottajien suunnasta pidettävyyden vaatimuksen liian yksioikoisena. Yorke kirjoittaa aiheesta (2013, s.4-7), että välittäminen (care) on katsottu synonyymiksi pidettävyyden (like, likeable) kanssa. Yorke toteaa, että katsojan on helpompi rakastaa henkilöitä, jos he tietävät miksi he tekevät niin kuin tekevät. Empatia henkilöä kohtaan ei kuitenkaan synny hyvästä käytöksestä tai välttämättä siitäkään, että ymmärtäisimme henkilöiden motiiveja.

Yorkeen mukaan empatiamme henkilöitä kohtaan syntyy siksi, että heissä on jotakin tunnistettavaa, jotakin mikä kertoo meille ihmisyydestä. Ainoa työkalu empatian sytyttämiseen on Yorkeen mukaan se, että henkilöillä on jotain mitä he haluavat. Haluaminen tekee henkilöstä aktiivisen, ja silloin me kiinnostumme katsojina. Henkilöt ovat katsojien avattaria, henkilöhahmot ovat me. Heitä seuraamme, kunnes he ovat saaneet voittonsa, hyvityksensä tai rangaistuksensa. (2013, s.4-7.)

5.4.8. Makuasia

Empatiamme henkilöä kohtaan syntyy siitä, kun hän haluaa jotakin. Riidaton platform ei siis tarkoita sitä, että henkilöiden täytyisi olla pidettäviä, vaan sitä, että huomio suunnataan siihen mitä

henkilöt tekevät, mielellään kerrotaan myös miksi. Yleisölle tehdään selväksi se, mikä on tärkeää, jotta tärkeän asian “rauhaa” päästään rikkomaan.

Palataan tarinaan, jossa 10-vuotias Soile haluaa kouluun. Soilehan voisi olla vaikka kuinka inhottava, tappaa matkalla linnun, olla työkeä taikurille jne. Mutta hän haluaa kouluun, syystä joka voidaan kertoa jo alkuunsa, tai sitten vasta myöhemmin. Väitän, että tässä tullaan katsojan henkilökohtaisiin mieltymyksiin siitä, jaksako hän seurata Soilen tarinaa.

Käsikirjoittajan tehtävänä on tietysti pitää katsojaa otteessaan. Kirjoittajan kannattaa suunnata erityisen paljon ajatustyötä henkilön tahdon voimakkuuteen ja motiiviin siellä takana pitääkseen yllä katsojan kiinnostusta “riitelevää” henkilöä kohtaan. Kyse on aste-eroista ja makuasioista.

Tässä mielessä ymmärrän nyt erittäin hyvin, miksi improvisaatiossa panostetaan mieluummin positiivisiin alkuihin kuin ongelmallisiin; improvisaatiossa ei ole aikaa hioa näitä aste-eroja!

Toinen syy on se, että näyttelijän on itse viihdyttävä hahmossaan. Jos luo itselleen aluksi henkilön, jota ei itsekään ymmärrä, alkaa hylkiä hahmoa, eikä enää kykene rakentamaan tälle motiiveja tai selkeitä tahdonsuuntia.

Käsikirjoittajalla on enemmän aikaa pohtia ja etsiä sitä, mikä ikävässä henkilössä on välittämisen arvoista.

7.4.9. Miten platformista tunnistetaan se rutiini, mikä rikotaan?

Improvisaatiossa kun ei lähtökohtaisesti tiedetä, mitä tapahtuu, ei voi olla aivan varma siitä, mikä luodussa platformissa nousee sellaiseksi asiaksi, johon rutiinin rikkoutuminen liittyy. Toisaalta, jos kaikki improvisoijat ovat keskittyneitä ja ymmärtävät oikeanlaisten jatkopalojen päälle, päästään helpommin käsiksi siihen tärkeimpään teemaan. Jos aloituskohtauksessa leivotaan lihapullia, se tärkein asia tuskin on lihapulla. Toki lihapullia voidaan myöhemmin käyttää metaforana tai esim. luomassa toimintaa. Tärkein asia, johon improvisaatioryhmä keskittyy, on jotakin *henkilökohtaista*.

Pirhonen, joka oli esityksissämme valoissa, ei päästänyt valoja alas, jos kohta ei ollut vielä saanut käännettään. Pitäisi pystyä kysymään itseltään, mitä tästä seuraa (vrt. tarinalause “ja siitä seurasi se...”). Henkilökohtaisuuden esiinnouseminen riittää platformiksi, että tunnistetaan yhdessä se asia, mihin koko esitys tulee vastaamaan; saavatko he toisensa, pysyvätkö he ystävinä, tulevatko he sivistymään (esityksen nimi oli Kallis sivistys, 18.4.2019).

5.5. Muutos rakenteen legopalikkana

Imrpoteatteria tehdessä ja sitä katsoessa, yksi seikka tulee selvääkin selvemmäksi; aina kun näyttelijät tekevät lavalla juonta – jännite lopahtaa, kuuma paikka katoaa, keskittyminen herpaantuu, ketään ei kiinnosta, pelontunne hiipii lavalle, itsearviointi alkaa jne. Lavalla juoneen keskittyminen ei toimi.

Kaksiulotteinen tarina on sellainen, jossa päähenkilö haluaa jotakin ja katsoja seuraa tavoitteen onnistumista. Suurin osa rikostarinoista on tällaisia, juonivetoisia. Päähenkilö, esimerkiksi etsivä, ei varsinaisesti muutu, eikä hänen tarvitsekaan. Asiantila muuttuu, kun murhaaja paljastuu. Jos Aristoteleen viitaten halutaan, että katsoja kokee pelkoa ja sääliä, niin kaksiulotteisessa tarinassa nämä voivat toteutua yhtä lailla kuin kolmiulotteisessakin tarinassa.

Kolmiulotteisessa tarinassa kerrotaan ihmismielen muutoksen kautta vinkki tai niin sanottu opetus katsojalle siitä, millä tavalla muutos elämässä on mahdollinen. Tragedioissa muutos tapahtuu synkkään suuntaan. Mutta sekin on vinkki katsojalle; näin ikävästi voi käydä, jos ei esimerkiksi pidä kiinni periaatteistaan.

Kirjoitin aiemmin, että muutos on mahdollinen sellaisessa hetkessä, kun ihminen tai henkilöahmo on tyhjän päällä. Se on nimenomaan se hetki, jolloin joutuu luopumaan kontrollista. Siksi muutos on psykologisesti haastava ihan kenelle tahansa. Pitäisi pystyä luopumaan siitä, minkä varaan on rakentanut.

Yorke vannoo kolmiulotteisen tarinan nimeen (2013). Viisinäytöksisyys perustuu henkilön psykologiseen kädenvääntöön siitä, voiko hän ottaa uutta tietoa vastaan ja muuttua. Tässä vapaasti suomentamani henkilön kehitysketju Yorgen mukaan (s.50-51).

NÄYTÖS 1
Ei tietoa (tai tietoisuutta)
Kasvava tieto
Herääminen

NÄYTÖS 2
Epäily
Vastahakoisuuden voittaminen
Hyväksyntä

NÄYTÖS 3
Kokeilu tiedon kanssa
MIDPOINT - Avaintieto
Kokeilu jälkitiedon kanssa

NÄYTÖS 4
Epäily
Kasvava vastahakoisuus
Taantuminen

NÄYTÖS 5
Uudelleen herääminen
Uudelleen hyväksyntä
Täydellinen hallinta

Keskimmäinen näytös sisältää midpointin, tarinan keskikohdan, jossa päähenkilö saa avaintiedon. Tarinan toisella puoliskolla, tästä eteen päin, henkilö opettelee käyttämään tuota tietoa oikein.

Yorke uskoo, että tämä malli on kaikkien tarinoiden perusydin. Jos tätä mallia rikotaan, se tehdään suhteessa niihin odotuksiin, jotka kätkeytyvät tähän malliin kertoa tarina. Ihmiset ovat tottuneet tähän muotoon (2013, mm. s.197.)

5.6. ABC - tarina

Kaikkein kiinnostavin harjoite viime syksyn impron alkeiskurssilta oli sellainen joka imaisi minut tähän lopputyön aihevalintaan lopullisesti. Se oli neljän kohtauksen tarina neljällä näyttelijällä.

Jokainen näyttelijä on lavalla vain kaksi kertaa ja ennalta määrättyssä järjestyksessä.

1. A ja B 2. B ja C 3. C ja D 4. D ja A

Tämä rakenne mahdollistaa sellaista kerrontaa, joka on samalla yllättävä, kiinnostava, että koherenttia. Teimme tämän harjoituksen myös kevään kurssilla seitsemällä näyttelijällä. Ja taas! Lopputulos oli mitä kiinnostavin.

Seitsemän näyttelijää A, B, C, D, E, F ja G.

Tarina saa otsikon: Tyhjä sivu.

Kohtaus 1: A ja B

A tulee lavalle. Esittää tulewansa alas kalliota pitkin kiipeämmällä. Tulee maahan keräämään nokkosia ruokaa varten keltaisilla kumihanskoilla. B tulee lavalle ja määrittelee olevansa isäntä Pekkerström, joka omistaa maat, jolle tämä nuori mies, A, on tullut luvatta. Selviää, että A on nimeltään Joni Kallio, 20-vuotias. Hän tuntee Pekkerströmin äitinsä Liisan Kallion kautta, ovat olleet tekemisissä silloin kun Liisa oli vielä elossa. Joni laskee 1+1 ja hänelle selviää, että Pekkerström on hänen isänsä. (valot)

Kohtaus 2: B ja C

C on lavalla, kattaa pöytää. B, eli isäntä Pekkerström tulee sisään. On C:n ja Pekkerströmin 10-vuotis hääpäivä ja C on laittanut lasagnea, isännän lempiruokaa. Isäntä Pekkerströmillä on vaimolleen lahja: valokuva-albumi häistä. Vaimo ihailee kuvia, ja huomaa, että kuvissa on myös Liisa ja tämän poika. Pekkerström ja Liisa Kallio näyttävät kuvissa kauhean läheisiltä. (valot)

Kohtaus 3: C ja D

D on lavalla ja kutsuu seuraavan potilaan sisään. Potilas on C, Pekkerströmin vaimo, joka on tullut gynekologille kutinan ja turvotuksen takia. Aikahyppy, tutkimuksen jälkeen: Pekkerströmin vaimolla on syfilis. Gynekologi suhtautuu asiaan melko rennosti ja kehottaa potilastaan ilmoittamaan heti kaikille seksikumppaneilleen. Pekkerströmin vaimo ei ymmärrä mistä vaiva on peräisin ja pelkää maineensa puolesta, Pekkerström on paikkakunnalla tärkeä mies. (valot)

Kohtaus 4: D ja E

Aikahyppy, 10 vuotta aikaisemmin: E tulee lavalle, ihmettelee missä hänen gynekologinsa viipty. Gynekologi saapuu paikalle. E, joka esittäytyy Liisa Kallioksi, kertoo, että hän epäilee, että hänellä on jälleen syfilis. Gynekologi (näyttelee vasta-alkajaa, nuorempaa itseään aikahypyn takia ja) on hermostunut potilaansa ylimalkaisuudesta asian suhteen ja erityisen hermostunut kysyessään, että onko Liisalla ollut miehensä lisäksi muitakin kumppaineita. Liisa myöntää melko vaivattomasti että kyllä niitä on ollut. Gynekologin neuvo Liisaa heti kertomaan kaikille. Liisa ei haluaisi ja he alkavat yhdessä miettiä erilaisia vaihtoehtoja, nimeton puhelu, kirje ehkä... (valot).

Kohtaus 5: E ja F

Edelleen 10 vuotta sitten. F tulee lavalle, tulee avaimilla kotiin ja löytää itselleen osoitetun kirjeen, jossa ei kuitenkaan ole osoitetta, vain nimi. F eli Veikko, huutaa kotona olevaa Liisaa. Liisa tulee lavalle. Veikko penää, että mikä tämä kirje on, samalla haaroväliään raapien. Veikko avaa kirjeen, se on tyhjä sivu. Veikko luulee, että tämä voi olla jokin pikku-Jonin tempaus, mutta saa kirjeestä silti raivarit. Liisa katsoo vieressä kauhistuneena. Veikko avaa tunnereaktiotaan: töihin tuli tänään joku Rane, joka ilmoitti, että hänellä on ollut vispilänkauppaa Liisan kanssa. Veikko vaatii Liisalta lisätietoja. Liisa myöntää, on ollut Ranen kanssa suhteessa kaksi vuotta. Molemmat raapivat haarojaan ja Veikko itkettää. Hän on aavistanut, että Liisalla on ollut muitakin. Liisa myöntää nyt kaiken. Senkin, ettei Veikko ole Jonin oikea isä. (valot)

Kohtaus 6: F ja G

Takaisin nykyaikaan. G on baarissa, tilaa lärvilaudan itselleen ja ystävälleen Veikolle. Veikko tulee G:n viereen. G määrittelee itsensä Raneksi, Veikon vanhaksi ystäväksi. Miehet ovat tulleet pelaamasta jääkiekkoa, pitävät pelin jälkeisistä fiiliksistä, viinasta ja naisista. Ranen mielestä on kiva, että he ovat ystäviä, vaikka olikin tämä tapaus Liisa. Liisan mainitseminen pistää Veikolla vihaksi: oliko pakko mainita nainen nyt kun heillä on kivaa. Muistot saavat Veikon tunteikkaaksi. Liisa sotki kaikkien asiat ja levitti syfiliksen puolelle kylää. Veikko saa rauhoitettua itsensä, sanoo, että suuttui Ranelle vain siksi, että hävisi matsin. (valot)

Kohtaus 7: G ja A

A, eli Joni Kallio kiipeää kalliolle istumaan. G, eli Rane tulee paikalle ja huutaa: kuka istuu minun kalliollani. Rane ilahtuu siitä, että kyseessä on juuri Joni, sillä Ranella on Jonille asiaa. Rane on lakimies ja kertoo Jonille, että nyt on Pekkerström ja tämän vaimo ovat kuolleet hoitamattomaan sukupuolitautiin, niin koko Pekkerströmin tilus on virallisesti Joni Kallion omaisuutta. Joni ilahtuu valtavasti, sillä on aina, pikku pojasta saakka rakastanut käyskennellä juuri Pekkerströmin mailla. Tämä lohduttaa myös siksi, että Joni on ollut yksin ja hyljeksitty äitinsä kuoleman jälkeen. Jonia naurattaa, hän toteaa Ranelle että "sinäkin panit mun äitiä". Rane myöntää ja sanoo, että Liisa oli hieno nainen. (valot).

Tarinaa jäi muutamia aukkoja, kuten se mihin Liisa kuoli. Ja se, mistä syfilis alunperin tuli. Ja tässä kirjoitettuna lyhyesti, tarina tuntuu melko lapselliselta. Silti jokainen kohtaus esitettynä oli täynnä suuria tunteita, draamaa, huumoria, pelkoa ja sääliä. Tästä voisi vetää myös sellaisen johtopäätöksen, ettei käsikirjoitus pysty aina välittämään, ainakaan tottumattomalle lukijalle, kaikkia niitä tunteita, jotka lymyävät tekstissä. Teksti täydentyy esitettynä.

Mistä tämä tarina kertoo? Se voisi kertoa esimerkiksi siitä, että yhteisössä yhden ihmisen ongelma (tässä tapauksessa konkretisoituna syfilikseen), on koko yhteisön ongelma. Ja jos kukaan ei ota vastuuta ongelmasta, koituu siitä tosiaan kaikkien ongelma, joka siirtyy sukupolvelta toiselle.

Jotain ihanaa tapahtuu tässä harjoitteessa, kutsutaan sitä nyt vaikka ABC-rakenteeksi. Henkilökirjon määrä mahdollistaa sen, että tarina kulkee arvaamattomia reittejä pitkin, että se ei etene suoraviivaisesti yhtä linjaa. Tarina, kun se laajenee niin monelle henkilölle, muuttuu teemallisesti yhteisöllisemmäksi, jotenkin isommaksi, universaaliksimmäksi kuin mitä monomyytti voi olla.

Erityisesti minua viehättää tässä mallissa se, että silti kerrotaan yhtä tarinaa, että malli ei myöskään salli sitä, että sattumanvaraisesti rönsyiltäisiin sinne tänne. Ensimmäisen ja viimeisen henkilön kohtaaminen kuroo tarinan yhteen.

Jokainen näyttelijä on velvoitettu kuuntelemaan ja toimimaan ikään kuin katsojana. Tämä mahdollistaa todellisen vaikuttumisen. Jokainen on velvoitettu ajattelemaan niitä speksejä, jotka

tekevät tarinasta kokonaisemman: mitä tarina tarvitsee. Kaikki näyttelevät sekä taakse- että eteenpäin. Tarkoitin tällä sitä, että kun näyttelijä C on kuunnellut tarkasti, että A ja B ovat puhuneet Aijasta, hän valitsee olla Aija. Mutta mennessään Aijana lavalle, hän ei vielä kykene määrittämään kuka häntä on vastassa seuraavassa kohtauksessa. Tämä paine näytellä molempiin suuntiin aiheuttaa hämmästyttävää dramaturgista tarkkuutta. Samaan aikaan tullaan yhdessä luoneeksi jotain, mitä kukaan ei pysty ennustamaan. Sillä kenelläkään ei ole oikeutta mennä lavalle enää oman panoksensa jälkeen. Näin vältetään myös egoilulta.

5.6.1. ABC-tarina ja muutos

On kiinnostavaa verrata yllä kerrottua tarinaa Yorcken teoriaan siitä, miten päähenkilön psykologinen muutos etenee viisinäytöksisessä tarinassa (2013, esim. 50-51). Kuka on Tyhjä sivu -tarinan päähenkilö? Kuka kokee suurimman muutoksen?

ABC-tarinassa kyllä tiltataan fokusta. Ko. tarinassa voidaan ajatella, että Joni Kallio on päähenkilö. Hänen muutoksensa alkaa siitä tiedosta, että hänen isänsä on isäntä Pekkerström. Viimeisessä kohtauksessa hän kertoo olleensa hyljeksitty, mutta hyvitys tulee haudan takaa, kun Joni saa isänsä maat haltuunsa. Jonin prosessi tapahtuu kaikkien muiden kohtausten välissä, alla, yllä... katsojan päässä. Jonin prosessi on ollut valtava; kuinka antaa anteeksi valehteville vanhemmille, jotka ovat paneskelleet ympäri kylää levittäen syfilistä.

Monomyytissä valittaisiin yksi henkilö koko tarinasta ja keskittäisiin tämän henkilökohtaiseen matkaan; kuinka Joni antaa anteeksi, tai kuinka isä kohtaa viime hetkillä poikansa, tai kuinka Liisa yrittää pudistaa mainettaan jne. Tulokulmia on lukuisia.

Kun vertaan Tyhjä sivu -tarinaa Yorcken malliin (2013, s.50-51) henkilön psykologisesta kamppailusta tiedonsaannin ja muutoksen kanssa, se täsmää:

<p>NÄYTÖS 1 Ei tietoa (tai tietoisuutta) Kasvava tieto Herääminen</p>	<p>Joni herää siihen todellisuuteen, että hänen isänsä on isäntä Pekkerstöm</p>
---	---

NÄYTÖS 2 Epäily Vastahakoisuuden voittaminen Hyväksyntä	Pekkerstömin vaimo alkaa epäillä, että miehellä on suhde. Gynekologin tieto syfiliksestä varmistaa asian. (Sitä ei tarinassa näytetä, miten vaimo ottaa tämän tiedon, hyväksyykö sen vai ei.)
NÄYTÖS 3 Kokeilu tiedon kanssa MIDPOINT - Avaintieto Kokeilu jälkitiedon kanssa	Liisa tulee gynekologille tietäen, että syfilis on uusiutunut. Tutkimus osoittaa epäilyksen oikeaksi. Liisa pohtii gynekologin kanssa, voiko kertoa asiasta kaikille seksikumppaneilleen.
NÄYTÖS 4 Epäily Kasvava vastahakoisuus Taantuminen	Liisan mies Veikko on herännyt epäilemään, että Liisalla on muita miehiä. Veikon tunteet ovat pinnassa, käytös on lapsellista, kun hän saa tietää, ettei ole Jonin isä. Käytös on yhä lapsellista 10 vuoden kuluttua kun Rane ottaa puheissa Liisan esille.
NÄYTÖS 5 Uudelleen herääminen Uudelleen hyväksyntä Täydellinen hallinta	Rane ja Veikko ovat silti kavereita, vaikka Liisa olikin heidän molempien kanssa. Rane kohtaa Jonin ja kertoo Jonin saaneen Pekkerstömin tilat. Joni ilahtuu ja pystyy hyväksymään vihdoinkin menneisyytensä.

Onko tämä tarina kaksi- vai kolmeulotteinen? Yorke nimeää sen monipäähenkilöiseksi tarinaksi (multi-protagonist, 2013, s.68) ja todistelee (s.65-68), että hänen mallinsa pätee myös näissä tarinoissa, vain kerronan viestikapulaa vaihdellaan.

Minusta on kiinnostavaa, että jokainen askel ja kohta ABC-tarinassa on henkilökohtainen siinä esiintyville henkilöille. Silti iso tiedollinen asia tulee jokaisessa kohtauksessa esille ja juoni menee vauhdilla eteenpäin. Täydellistä kerrontaa!

5.7. Loppu – löytö vai ratkaisu?

Itse olen usein loppuratkaisun kanssa ongelmissa. Myös lopputyöni teososan, kuunnelman kanssa, lopun löytäminen on ollut vaikeinta. (Kirjoitan tästä lisää luvussa kahdeksan). Alan päästä kärryille siitä, miten loppu kirjoitetaan.

Käsitteellistämisen maisteriopinnoissa, professori Iiro Küttner haastoi meitä miettimään ensisijaisesti loppuratkaisua, vastalauseena sellaiselle kirjoittamiselle, jossa luotetaan siihen, että

loppu vain jossain vaiheessa prosessia putkahtaa kirjoittajalle. Kirjoittajan pitäisi olla tietoinen, ainakin jossakin vaiheessa siitä, mistä on kirjoittamassa, miksei sitten loppukin olisi hänelle selvä. Kaikki se craft, kirjoittamisen käsityö, on loppuratkaisuun johtavien jälkien tekemistä mutkikkaiksi ja arvaamattomiksi niin, että loppuratkaisu on kertakaikkisen yllättävä.

Yorkekin (2013, s.192-193) muistuttaa, että tarina on samanmallinen kuin lakijuttu tai essee; kirjoittaja esittää teorian, sitten argumentoi puolesta ja vastaan ja lopulta saavuttaa lopputuloksen. Tämä on tarinan teema pähkinäkuoressa.

Improvisaatiosta olen varsin konkreettisesti oppinut, että tarina rakentuu muistin varaan. Näyttelijä onnistuu silloin, kun hän käyttää sellaisia aineksia, jotka ovat jo olleet lavalla. Tarinaa keritään taakse päin. Rutiinia ei voi rikkoa, jollei sitä ensin luoda. Kun on jumissa oman tarinansa loppuratkaisun kanssa, kannattaa palata ensimmäiseen tai ensimmäisiin kohtauksiin. Katsomalla ensimmäistä kohtausta yhtä keskittyneesti kuin improvisoija katsoo toista esiintyjää silmiin, ymmärtää minkä kysymyksen tai teorian tuo kohtaus esittää. Tapahtumat alun ja lopun välissä tutkivat väitettä. Lopun pitäisi tulla orgaanisesti väitteiden toimivuuden perusteella.

Loppuja on käsittääkseni neljää sorttia: onnellinen, traaginen, ironinen ja avoin. Itse saatan jäädä kirjoittajana vastustamaan orgaanisesti syntyvää loppua esimerkiksi siitä syystä, että onnellisuus on naiivia. Eräässä harjoitteessa esitin itse päähenkilöä tarinassa, joka rakentui ”saavatko he toisensa” -kysymyksen ympärille. He saivat. Koko loppukohtauksen ajan mielessäni jyskytti kaksi ajatusta. Sisäinen minäni sanoi, että jos hahmoni antaa tässä anteeksi, ja antautuu rakkaudelle, se on naiivia ja ärsyttävää. Hahmoa esittävä näyttelijä sisälläni sanoi, että kuuntele mitä tunnet, pidä tunteesta kiinni, kasvata sitä, anna sen muuttua orgaanisesti. Kun vastaanäyttelijä katsoo silmiin ja pyytää anteeksiantoa ja vannoo, että on muuttunut: molemmat sisäiset henkilöni / kysymykseni saivat inhimillisen vastauksen: annoin anteeksi, otin rakkauden vastaan. En kuitenkaan lähtenyt tähän suin päin, vaan annoin henkilöhahmolle aikaa tarkastella tunteitaan. Tuon harjoitteen jälkeen koulutoverit sanoivat, että oli liikuttavaa, kun sen prosessin näki ja aisti siitä henkilöstä.

Tässä harjoituksessa annoin tarinan siihenastisen rakenteen, sekä lähtökohtaisen kysymyksen vaikuttaa. Annoin henkilön myös muuttua ja irtautua kohtalostaan. Tein näyttelijänä tällaisen ratkaisun, sillä minä itse pidin lopulta hölmönä sitä, jos henkilö ei olisi antanut anteeksi. Aiemmin tapahtuneet asiat eivät olleet riittäviä argumentteja anteeksiantamattomuudelle. Minulla oli maailmasta väite, ja annoin sen tulla ulos.

Kerroin aiemmin lause lauseelta-harjoitteesta, jossa ensin kerrotaan tarinan aloituslause, sitten lopetuslause, ja sen jälkeen kaikki siltä väliltä. Aivotyö käytettiin siihen, että nämä kaksi lausetta liittyisivät toisiinsa tarinan muodossa. Küttnerin neuvo avautuu näin ollen uudella tavalla. Kirjoittajan täytyy vain pitää huolta siitä, että loppu(lause) väittää jotakin sellaista, mikä on hänelle itselleen todenmukaista ja tärkeää.

Käsitteilyyn liittyvä rakennepolitiikka on yksityiskohtaisempaa kuin improvisaationäytelmien, sillä käsikirjoittajan tehtävänä on yrittää pitää katsoja otteessaan joka hetki. Silti tarinan muoto on ikaikainen, ja jos sitä halutaan rikkoa, kannattaa se tehdä tietoisesti suhteessa ikaikaan muotoon. Improvisaationäytelmän rakennetta harjoitellaan perustarinarakenteeseen, kun käsikirjoituksenkin.

Improvisaationäytelmän vaikein pala on aloituskohta platform, sillä sen tulisi olla riidaton. Pelokas mieli pyrkii luomaan konflikteja, kun sillä ei ole vielä mitään, mihin tarttua. Platformissa ollaan tyhjän päällä, kunnes platform on saatu tehtyä. Käänteeseen löytää riidattomaan kohtaukseen ajattelemaan henkilöiden elämää rutiinina, joka rikkoutuu positiivisesti. Välittäminen ja empatia henkilöitä kohtaan syntyy sillä tavalla, että he haluavat jotakin. Platformin henkilöt voivat siis hyvinkin jo mennä haluaamaansa asiaa kohti. Elokuva- ja tv-kerronnassa on enemmän aikaa pohtia sitä, miten katsoja saadaan välittämään henkilöistä, tällöin mahdollista kehitellä myös ikävämpiä henkilöitä ja rutiineja, pitäen kuitenkin mielessä, että on katsojia, jotka eivät välitä henkilöistä, jos eivät tiedä heidän motiivejaan.

Rakenteellisesti haluamisen ensimmäinen kompastuskivi on inciting incident, tai improvisaation termein pommi. Tämä tapahtuma aloittaa tapahtumaketjun, jonka varaan koko loppuesitys rakentuu. Jokaisessa kohtauksessa rikotaan ko. kohtauksen rutiini ja mennään kohti sitä, mikä on henkilökohtaista. Päähenkilö saa tietoa, joka vaikuttaa häneen ja muuttaa häntä pikkuhiljaa.

Loppuratkaisu syntyy organisesti, kun annetaan henkilöille mahdollisuus muuttua. Improvisaationäytelmässä (yhteinen) moraali ohjaa ratkaisun muodostumista. Käsitteilyssä on sama juttu, mutta käsikirjoittaja on tietoisempi siitä, mitä haluaa sanoa, siksi hän käyttää aikaa; tehdä väitteensä kristallin kirkkaaksi.

Improvisoidut ABC-tarinat aiheuttavat hämmästyttävän laadukasta kerrontaa ja on syytä kokeilla mallia myös oman kirjoittamisen pohjaksi.

6. Moka on lahja

Kiinnostavaa improvisaatiossa tarinan syntymisessä on se, miten usein virheestä tuleekin se, minkä varaan koko juttu rakentuu.

Stella rakastuu esityksessä (15.3.2019), Pirhonen ei muistanut aloituskohtauksessa henkilönsä aviomiehen nimeä, vaikka se oli tullut esille jo monta kertaa. Mies huomautti vaimolleen siitä. Pirhonen ratkaisi asian niin, että miehen nimi oli kaksi osainen Jussi-Pekka (tai joku vastaava), ja vaimoa tuskastutti miehen syytös, kai hän nyt voi kutsua miestänsä kummalla nimellä tahansa. Tästä seurasi pommi; vaimo turhaantui niin, että ilmoitti haluavansa erota. Näin pari erosi ensimmäisessä kohtauksessa ja siten esitys kysyi romanttisen komedian genren mukaisesti, palaavatko he yhteen

Eräässä ryhmämme esityksessä (Kuinka olla välittämättä paskaakaan, 12.4.2019), kalastellessamme yleisöltä inspiraatiota, yksi jäsenistämme sanoi vahingossa, että on lauantai, vaikka oikeasti oli perjantai. Tämä sekaannus tuli osaksi tarinaamme, jossa koko ajan kyseltiin, onko perjantai vai lauantai. Samassa esityksessä platform alkoi mennä jo alkumetreiltä pieleen. Olin itse tekemässä tuota kohtausta ja muistan, kuinka pelko, joka kyti minussa, muuntuikin kohtauksen ja tätä myötä koko näytelmän aiheeksi. Niin sanotusti virheellinen, eli ongelmallinen platform, toikin koko näytelmälle hyytävän tunnelman, jota sinnikkäästi – pelosta huolimatta – pidimme yllä loppuun asti. Eikä se ollut huono asia.

Käsitkirjoittajalla kun on yleensä aikaa, niin virheitä ei välttämättä tapahdu niin usein. Ja kun tapahtuu, alkaa kirjoittaja mahdollisesti välittömästi korjata sekaannustaan. Improvisaatiokurssin jälkeen aion tehdä toisin ja tutkia näitä lipsahduksia. Miksi?

Virheiden kautta tulee esiin jotain meistä itsestämme kertojina. Olen oivaltanut, että tarinan henkilöitä kuljetetaan alinomaan tilanteisiin, jotka koskettavat heitä henkilökohtaisesti. Draaman henkilö kamppailee sen kanssa, ettei hänen virheellisyytensä paljastu. Mahdollisesti teemme samaa tosielämässä. Virhe, on näin ollen tarkkaan varjellun fasadin pettämistä, sillä kukapa meistä haluaisi tehdä virheitä!

Lipsahduksen käyttöönotto tuo parhaimmillaan tarinaan sellaisen henkilökohtaisen tason ja inhimillisemmän tason, jolla ei ole mitään tekemistä egon kanssa. Yllättäen myös Yorke (2013, mm. s.107-108) toteaa, että hyvän tarinan vahvuus piilee osittain sen epätäydellisyydessä.

7. Dialogi, alateksti ja tunteista puhuminen

Yorke nimeää dialogille kolme funktiota (2013, s.149-156): karakterisointi, expositio ja subteksti. Kaikki nämä liittyvät henkilön tahtoon ja siihen fasadiin, jota henkilö haluaa ylläpitää.

Dialogilla ei ole tarkoitus kertoa tarinaa ja juonen puhuminen elokuvassa on yhtä kyllästyttävää kuin elokuvassakin. Dialogi on henkilöiden keino luovia kohti haluamaansa, puheen avulla. Puhe on toimintaa.

Henkilön rakentamisen yhteydessä kirjoitin siitä, kuinka opettelimme antamaan toisillemme lahjoja ja toisaalta siitä, kuinka vaatii aikaa opetella luomaan puheen avulla myös itse itselleen hahmo; se miten tullaan lavalle ja tehdään tiettäväksi kaikille minkä jo tietää, mutta muut eivät tiedä. Tehtävä on yhtä vaikea kirjoittajallekin silloin, kun dialogin avulla yritetään välittää katsojalle expositiota ilman, että kuulostaisi liian yksioikoiselta. Improtunnilla puhuimme tästä paljon; oli vaikea päästä eroon tyhmyyden tunteesta, kun tulee lavalle ja juttuna ilmoittaa kuka on ja missä on. Hyöty on kuitenkin improteatterissa mittaamaton, ja improssa prosessi saa olla läpinäkyvä, toisin kuin elokuvassa. Toisaalta kokeneen Pirhosen omasta työskentelystä esimerkiksi Stella Polariksen esityksissä huomaa, että hän on harjoitellut exposition sanoittamista, eikä kuulosta lainkaan yksinkertaiselta.

7.1. Tunteiden ilmaisemisen pelko

Maisteriopintojen alussa sain erään kurssin yhteydessä palautetta lyhytelokuvan ensimmäisestä raakilemaisesta käsikirjoituksesta vierailevalta opettajalta. Hän sanoi, etten antanut päähenkilön tuntoa tai puhua mitään, ettei hän saanut “hevonvittua” selvää henkilön kaaresta ja kokemuksesta. (Kommentti paljastaa, miten monenlaista palautetta työstään tällä alalla saattaa saada. Uskon silti, että sanavalinnasta huolimatta hän aidosti yritti auttaa.) Koin pitkään, että tarinani oli huono, ja että olen myöskin huono kirjoittaja. Vain minä tiesin, miltä henkilöstähahmosta tuntuu, mutta miten lukija voisi tietää siitä mitään, kun en kyennyt kirjoittamaan sitä. Ajattelin kai, että näyttelijän

ilmeet ja olemus sitten kertovat sen, mitä minä en pysty kirjoittamaan. Kaksi vuotta myöhemmin kirjoitin kehittyneemmän version, ja luetutin muutamilla – paremmalla menestyksellä.

Vasta improkurssien kurssien myötä ymmärrän täydellisesti, mitä tämä opettaja tarkoitti. Tässä välissä ehti kuitenkin käydä niin, että kun kirjoitin viime vuonna (2018) ensimmäistä kertaa draamasarjaa jaksokirjoittajana, kirjoitin henkilöt puhumaan tunteistaan liian suoraan, sillä pääkirjoittaja ruksi dialogia rehvakkein ottein pois.

Tv-sarjan kirjoittamistyön jälkeen, viime syksyn ensimmäisellä improkurssilla johon osallistuin, Pirhonen oli muutaman viikon poissa ja keskityimme musiikki-improvisaatioon musiikinopettajan johdolla. Teimme upeita ääni- ja lauluteoksia yhdessä. Heti kuin siirryimme ilman Pirhosen tukea perinteisten kohtausharjoitusten äärelle, meihin iski paniikki. Ryskimme läpi kohtauksia, joissa suurin osa keskittyi tekemään juonta, myös laulujen aikana. Ilmapiiri oli tuskastunut, sillä kaikilla oli tieto siitä, että näin ei kuuluisi tehdä. Olimme kuin joukko uimataidottomia, jotka heitettiin veteen. Tiesimme uimisesta vain teoriaa ja olimme olleet vedessä, mutta emme vielä koskaan ilman pelastusrengasta. Näyttelijänä mikään tekeminen ei tuntunut miltään ja yleisössä vain nauratti – se oli ainoa keino suhtautua siihen, ettei kukaan viheltänyt pilliin.

Pirhonen tuli takaisin ja hän heitti meille pelastusrenkaat. Aivan ensimmäiseksi harjoittelimme kohtauksia, joissa sai ainoastaan tehdä ja sanoa sellaisia asioita, joilla pyrittiin vaikuttamaan toiseen. Kaksi ihmistä meni lavalle, siellä oli pöytä ja tuolit. Pirhonen antoi draamallisen lähtötilanteen kuten pariskunta ja hääpäivä; tai vaimo ja rakastaja tapaavat; tai ystävät, joista toinen on yksinäinen, toinen menee naimisiin.

Kohtaukset alkoivat heti elää ja hengittää. Mutta ei tämäkään tekeminen ollut niin yksinkertaista. Melko pian, ja jokaisen harjoitteen yhteydessä Pirhonen sanoi: *“huomasitko mitä sinussa tapahtui? Sano ääneen se, miltä tuntuu, ja kerro miksi sinusta tuntuu joltakin. Anna jatkopala.”*

Esimerkiksi eräässä kohtauksessa oli vaimo, jonka mies tulee kotiin. Vaimo siivoaa, mies on ilahtunut siitä, mutta vaimo ei. Tässä kohtaa vaimo käyttää alatekstiä ja ironiaa *“on tosi kivaa kun mulla on aikaa täällä siivoilla ja käydä lenkillä päivisin”*. Fyysisestä näyttelijäntyöstä näkee, että vaimo ei ole tästä mielissään. Mies sanoo, että on se kuitenkin kiva, että vaimo on nyt laihtunut. Vaimolle tulee silminnähden paha mieli. Näyttelijä jää miettimään mitä sanoo. Pirhonen kehottaa puhumaan siitä havainnosta minkä tunnekokemuksensa kautta näyttelijä jo teki. Näyttelijä sanoo, että *“vihjaatsä että mä olin ennen liian läski?”*. Mies on sanomassa jotakin sellaista kuin *“sun*

lääkäri..”. Pirhonen keskeyttää: lääkäristä puhuminen on tiettyssä mielessä tyrmäämistä ja tarinan juonellistamista. Entä jos näyttelijä yrittäisi puhua itsensä kautta. Mies sanookin “mun makuun sä olit ennen...” jne.

Mitä tässä tapahtuu? Näyttelijän tulee reagoida tunteisiin, ajatuksiin ja niihin havaintoihin, joita toisesta tekee, kaikkeen mikä on henkilökohtaista. Tämä on se magneetti, jolla näyttelijä tuo kuumaa paikkaa, käytävän seiniä lähemmäs itseään. Kuuma paikka on ristiriitainen paikka. Käsikirjoittajan termein se on se kohta, jossa henkilön want, need ja flaw kohtaavat.

Väitän, että käsikirjoittajia vaivaa yleisesti pelko siitä, että he kirjoittavat liikaa *on the nose* (liian ilmeistä). Ja että tämä johtaa siihen, etteivät henkilöt enää näytä haluavan mitään toisistaan, että jännite katoaa. Myöhemmin, esitin tämän väitteeni draamasarjan pääkirjoittajalle. Hän myönsi osittain ja kertoi aina pelänneensä, että henkilöiden puhe jää liian ilmiselväksi. Hän oli myös saanut sellaista palautetta käsikirjoituksista, että dialogin tasolla henkilöt vaikuttivat tunteettomilta.

Toisaalta kirjoitin draamasarjan dialogiin diibadaabaa. Ajattelin ehkä, että henkilöt ovat sillä tavalla eläväisempiä. Onneksi pääkirjoittaja opetti minua karsimaan tätäkin. Diibadaaban tunnistaa lavalla improtessa nopeasti. Se on hämäystä, pelosta tai keskittymiskyvyttömyydestä johtuvaa tekstiä, joka ei aiheuta kenessäkään mitään. Jäädään syventämään lihapullaa, eikä tarina etene. Pahimmillaan jäädään syventämään lihapullan lisäksi säätä ja sen jälkeen tiskaamista... eikä enää missään ole järkeä. Täytyy pysyä polulla.

Miten polun tunnistaa? Yorke kirjoittaa (s.164), että alateksti ilmenee henkilön fasadin ja todellisten tarpeiden kohtaamispisteessä, silloin kun henkilö haluaisi sanoa todelliset tunteensa, hän kätkee ne, ja sanoo jotain muuta.

Itse olen ottanut käyttöön tekniikan, että ensin kirjoitan henkilöt puhumaan todellisista tunteistaan, jotta itse kirjoittajana olisin tietoinen niistä ja tunnistaisin ne. Seuraavalla kirjoituskierröksellä käännän tekstin tunteista puhumisen välttelyksi. Henkilöt eivät halua mennä sinne, mikä olisi liian henkilökohtaista, jos se sanottaisiin ääneen. Jollain tasolla he kuitenkin osaavat lukea toisiaan ja toden puhumisen välttely aiheuttaa lisää draamaa.

Yllämainittu kohtaaminen vaimosta ja miehestä, joka haluaa pitää vaimonsa kotona siivoamassa ja laihtumassa, on loistava esimerkki siitä, että *päähenkilöt* taistelevat itsensä kanssa ja että *angonistit*,

tai sivuhenkilöt saavat sanoa asioita suoraan. Jos kohtausta olisi ollut koko illan näytelmä, olisimme seuranneet päähenkilön eli vaimon taistelua tulla omaksi itsekseen, sanoa miehelleen suorat sanat.

8. Miten improvisaatio on vaikuttanut kirjoittamiseeni?

Teatterikorkeakoulun kurssien ohella olen kirjoittanut Radioteatterille kuunnelmaa Kasvojenmenetys (45-50min), se on myös lopputyöni teososa. Kuunnelman tuottajana on tuotantoyhtiö Silva Mysterium. Suurimman osan palautteesta olen saanut Yleisradion Radioteatterin dramaturgi Antti Lehtiseltä. Olen kirjottanut kuunnelmasta muutaman treatmentin, kolme versiota ja viimeisintä versiota hionut kahden kirjoituskierröksen verran.

Improvisaatiokurssit ovat vaikuttaneet kirjoittamiseeni. Aluksi se saattoi häiritä. Olin täynnä ideoita ja luovaa energiaa, mutten osannut suunnata sitä vielä. Kun ymmärrys improvisaation apukeinoista on syventynyt, olen pystynyt vaikuttamaan juuri niihin asioihin, joissa on ollut parantamisen varaa, ja joista olen saanut Lehtiseltä palautetta. Olen keskittynyt kirjoittamiseen eri tavalla kuin ennen. Olen pystynyt eläytymään henkilöihin ja kuuntelemaan itseäni tarkemmin. Minulla on ollut työkaluja, erilaisia kuin ennen, omaan kirjoittamiseeni sopivampia. Käyn tässä läpi millaisia oivalluksia olen kokenut.

Ensimmäisestä käsikirjoitusversiosta sain sellaista palautetta, että teema ja rakenne ovat kiinnostavia ja toimivat yhteen. Loppuratkaisu oli epätydyttävä. Lisäksi käsikirjoitus sisälsi dialogi- ja kohtaustasolla valtavasti ylimääräistä materiaalia. Lehtinen nimesi ne pop-up-aiheiksi. Pirhonen kutsuisi tätä lihapullan syventämiseksi. Käsikirjoitus vaati niin sanotusti tislamista, myös isojen asioiden yksinkertaistamista.

Sain palautetta myös siitä, että henkilöt toimivat ensin ja toiminnan motivaatio selittyi vasta tapahtumien jälkeen. En ollut huomannut tällaista itse laisinkaan. Lehtinen pohti, liittyikö se kuunnelman komedialliseen tyylilajiin. Itse sanoisin, että se on minulle tyypillistä kerrontapaa, josta olen tullut nyt tietoiseksi. Olen kirjoittanut mm. rakenne edellä.

Lehtisen neuvosta kirjoitin seuraavan version siten, että henkilöiden tunnemuutos ja motivaatio selittyy toiminnallista käännettä aiemmin tai samanaikaisesti. Mielestäni se paransi käsikirjoitusta ja teki henkilöiden kaarten seuraamisesta helpompaa. Pystyin samaistumaan kirjoittaessa henkilöiden

muutokseen ja kokemuksiin eri tavalla kuin aikaisemmin, harjoittelinhan henkilönä olemista improvisaatiokursseilla päivittäin.

En kuitenkaan ole täysin tyrmännyt tätä nurinkurista tapaani kirjoittaa ensin toimintaa ja vasta sitten motivaatioita. Tyyli sisältää henkilökohtaisen käsitykseni ihmisenä olemisesta, se on väite ihmisen toimintatavoista, ja liittyy siten olennaisesti niin henkilöiden kehityskaariin, kuin kerronnan rakenteisiin. Minun täytyy vain olla tietoinen tällaisista ratkaisuista ja pystyä pitämään katsojaa otteessa, tekemään väite selväksi ennemmin tai myöhemmin.

Toinen versio meni huomattavasti eteenpäin, mutta nyt sain Lehtiseltä palautetta, että henkilöt puhuvat suoraan sen mitä tuntevat ja ajattelevat, alatekstiä ei juuri ollut. Kirjoittaessa olin keskittynyt selkeyttämään henkilöiden tunnekaaria ja tekemään motivaatioita näkyviksi. Samanaikaisesti olin improvisaatiokurssilla oppinut, mikä voima on siinä, että henkilöt puhuvat tunteistaan, väittävät toisistaan asioita ja pyrkivät näin vaikuttamaan toisiinsa. Ei ihme, ettei alatekstiä ollut.

Nyt ymmärrän paremmin, mitä alateksti on. Minun oli välttämätöntä eläytyä kirjoittajana ensin siihen, mitä henkilöt tuntevat ja sen jälkeen korjata dialogia sellaiseksi, että henkilöt välttelevät puhumasta niistä asioista, mistä heidän kannattaisi puhua.

Sain toisesta versiosta myös sellaista palautetta, ettei loppu edelleenkään ollut tyydyttävä. Epäselväksi jäi mitä halusin kuunnelmalla sanoa. Kolmatta versiota kirjoittaessa keskityin loppuun. Ideoin valtavasti vaihtoehtoja. Improvisaatiosta olin oppinut, että juonen ajattelemisen ei kannata, mutta kaikki ideani olivat pikkunäppäriä juonellisia kikkailuja. Mikään ei tuntunut orgaaniselta. Mietin ja mietin – mitä olen kertomassa, miksi, ja miten se näkyy rakenteessa. Olin improvisaatiossa oppinut myös, että pitää katsoa taaksepäin ja uusiokäyttää jo olemassa olevia elementtejä. Näin teinkin, se auttoi paljon, mutta en vielääkään saanut otetta lopusta.

Vihdoin keksin toimia itse itselleni rakennemuojana, sellaisena dramaturgina, jona olen toiminut työkseni muille. Piirsin tarinalleni janan, jaoin sen kolmeen näytökseen ja sitten kahdeksaan jaksoon. Huomasin heti, että tarinastani puuttuivat kuudes ja seitsemäs jakso tyystin. Tiesin heti mitä pitää tehdä.

Improkurssilla kuulin lauseen (valitettavasti en tiedä mistä tämä alunperin on): “Train like you fight, fight like you train (harjoittele niin kuin taistelisit, taistele niin kuin harjoittelisit)”. Tämän

nerokkaan lauseen nimeen väitän, että ehdin liian kauan harjoitella kirjoittamista Snyderin Beat Sheetin mukaan, ymmärtämättä, mitä kirjoittaessa todella tulisi ajatella.

Kolmannen käsikirjoitusversion loppukohta sai yhä pyyhkeitä. Edelleen jäi epäselväksi, mitä lopulta haluan tarinallani väittää. Loppua toivottiin positiivisemmaksi. Tämän teoriaosan kirjoittaminen, sekä reflektio improkursseilta opittuun, on auttanut minua katsomaan kuunnelman loppuratkaisua vihdoinkin silmästä silmään.

Olen tarkastellut kuunnelman ensimmäistä kohtausta, jota voisi improtermein myös platformiksi kutsua. Minkä kysymyksen tuo kohtausta nostaa ilmoille? Mihin asiaan tarinani alkaa vastaamaan ja mitä kymystä kuuntelija lähtee seuraamaan?

Olen pureutunut siihen miksi halusin kynsin hampain pitää kiinni kyynisestä lopusta, vaikka tiedostin, ettei sopinut täysin kokonaisuuteen ja kuunnelman tyylilajiin.

Kirjoitin jo aiemmin tarinan lopettamista käsittelevässä luvussa 5.7., että positiivinen loppuratkaisu ei ole henkilökohtainen suosikkini. Olen pitänyt sitä vähemmän intellektuellina tapana katsoa maailmaa. Myös impron harjoituksissa ja näytelmissä olen yrittänyt pitää kiinni tästä henkilökohtaisesta mielipiteestä, mutta henkilöhahmona olen joutunut elämään tilanteen mukana ja sopeuttamaan omat ajatukseni orgaanisesti syntyviin ratkaisuihin.

Se oppi, joka oli improvisaatiokurssin esityskaudella minulle henkilökohtaisesti tuskallisin, liittyi kohtalonkantamiseen ja henkilön kykyyn muuttua. Vasta tämän teoriaosan kirjoittaminen ja reflektointi edellä mainittuun asiaan on auttanut minua kirjoittamaan kuunnelman lopun sanoman sellaiseksi, että uskon sen tyydyttävän meitä kaikkia, minua, kuuntelijaa ja tilaajia. Olen vihdoinkin antanut päähenkilön päästää irti kohtalosta ja muuttua!

Samalla olen henkilökohtaisesti oppinut päästämään irti kohtalokkuudesta. Tarinoiden henkilöt eivät voi muuttua, enkä voi antaa katsojalle vinkkejä elämään, jos en itse kykene muuttumaan – edes kirjoittajana. Huolimatta siitä, päättyykö tarina positiivisesti, traagisesti, ironisesti tai avoimesti, minun on kyettävä kirjoittajana antamaan henkilöille edes *mahdollisuus muutokseen*.

9. Yhteenveto

Tiina Pirhonen kirjoittaa flow-tilasta artikkelissaan kirjassa Kesken – näyttelijäntyönkoulutuksen rakentuminen opettajien kokemana (2018, s.38), ja kuvailee mielestäni samalla sen kaaren, jossa amatööri kouliintuu ammattilaiseksi:

“Flow näyttämöllä tuntuu parhaimmillaan siltä, että hallitsee vaadittavan ja kykenee käyttämään maksimaalisesti osaamisensa sekä on samanaikaisesti muiden kanssa saumattomassa yhteydessä. Uskon nykyään, että luova tila on päätös olla arvioimatta itseään samaan aikaan kun tekee. Näyttelijän älykkyyttä on myös heittäytymis- ja tunneäly sekä sitoutuminen valittuun toimintaan.”

Myös kirjoittajalle flow tuntuu tältä. Mutta mitä käsikirjoittajan kohdalla voisi tarkoittaa se, että on “muiden kanssa saumattomassa yhteydessä”? Improvisaatio kun on yhteistyötä ja siihen sen nerokkuus perustuu. Miten käsikirjoittaja, joka työskentelee yksin, voi hyödyntää tätä ajatusta?

Sen voisi ajatella niin, että käsikirjoittaja “näyttelee” kaikkia tarinansa henkilöitä. Käsikirjoittaja luopuu omasta egostaan ja muuntautuu lukuisiin rooleihin. Hän kuuntelee tarkkaan näitä henkilöitä, joita mielikuvitus tarinaan tuottaa. Hengittää, kuuntelee ja keskittyy. Käsikirjoittaja vaikuttuu siitä, mitä on kirjoittanut. Hän vaikuttuu henkilöistä, jotka on luonut, ja kuuntelee tätä tarkkaavaisesti edelleen. Käsikirjoittaja miettii, venyttää aikaa ja kirjoittaa oikeanlaisia jatkopaloja. Hän ei jää syventämään “lihapullaa”, vaan vie luomiaan henkilöitä ja tapahtumia koko ajan lähemmäs sitä, mikä on henkilökohtaista. Käsikirjoittaja ei päästä henkilöitä purkamaan itseään, vaan pitää yllä sietämätöntä jännitettä, jossa henkilöt eivät ymmärrä eivätkä osaa ilmaista sitä, mitä he oikeasti haluavat, ennen kuin todella on sen aika.

Ennen kuin tunsin teoriaa, kirjoittaminen tuntui leikkimiseltä ja siihen liittyi tietty flow-tilan kokemus. Kärjistän kun sanon, että tämä oli joskus lukiossa. Kilpailu, teoretisointi ja elannonmetsästys alkoivat häiritä kirjoittamisen vapaudentunnetta ja itsen tarkkailu valtasi mielen. Opiskelun sinnikäs jatkaminen, teorian syventäminen ja työnteko vievät vähitellen kohti ammattilaisuutta. *Rakennemuijana*, tarvitsin vielä sysäyksen siihen, että saan yhteyden luovaan puoleeni.

Improvisaatio on osaltaan auttanut minua vapautumaan. Pää ei ole enää pyörällä, vaan olo on sekä luova, että itsevarma. Olen päässyt omassa kirjoittamisessa takaisin leikin tuntuun. Kirjoittamista tullaan jälkikäteen arvioimaan monelta taholta, mutta omia assosiaatioitaan ei voi pelätä, muuten ne eivät tule ulos, eikä silloin ole mitään. En ole kummoisempi kuin Emmet-ukkeli Lego-elokuvassa; olen ihan tavallinen tyyppi, jolla on kaikki mahdollisuudet ylittää itsensä. Emmetin filosofia on näin yksinkertainen: Fokusoi siihen, miten voit auttaa muita ja kulloistakin tilannetta, usko omaan erityisyyteesi, ja suostu muuttumaan.

LÄHTEET

Aronson, L. 2010. The 21st Century Screenplay – A comprehensive guide to writing tomorrow's films. Australia: Allen & Unwin.

Johnstone, K. 1996. Impro – Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen. Helsinki: Yliopistopaino

Koivumäki-Odd, M-R. 2015-2016. Pitkän elokuvan käsikirjoittaminen. Kurssien 1-3 luentomuistiinpanot. Helsinki: Aalto-yliopisto, Elokuvataiteen laitos

Küttner, I. 2015. Tarina. Kurssin luentomuistiinpanot. Helsinki: Aalto-yliopisto, Elokuvataiteen laitos

Lego elokuva. 2014. Tietokonenanimaatioelokuva. Tuotanto: Warner Bros ja Village Roadshow Pictures.

Pirhonen, T. 2019. Improvisoitu näytelmä. Kurssin luentomuistiinpanot. Helsinki: Taideyliopisto, Teatterikorkeakoulu

Pirhonen, T. 2018. Kolmesataakuusikymmentä astetta kohti näyttelijäntyön sydäntä. M. Kuuranne-Autelo & S. Kumpulainen (toim.) Kesken – näyttelijänkoulutuksen rakentuminen opettajien kokemana. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Pirhonen, T. 2018. Näyttelijäntaide 3: Elävä kohtaus. Kurssin luentomuistiinpanot. Helsinki: Taideyliopisto, Teatterikorkeakoulu

Pirhonen, T. 2018. Näyttelijäntaide 3: Improvisaatiojakso. Kurssin luentomuistiinpanot. Helsinki: Taideyliopisto, Teatterikorkeakoulu

Routarinne, S. 2004. Improvisoi! Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Smolski, L. Writing Visually. Luentomuistiinpanot. London: London Screenwriter's Festival. 25.10.2014.

Snyder, B. 2005. Save the Cat! – The Last Book On Screenwriting That You'll Ever Need. CA: Michael Wiese Productions.

Stellan elämä, osat 1-3, Helsinki Noir. 2019. Improvisoitu näytelmä. Tuottaja: Stella Polaris improvisaatioteatteri. Helsinki. Esitetty 27.3.2019

Stellan elämä, osat 1-3, Stella Rakastuu. 2019. Improvisoitu näytelmä. Tuottaja: Stella Polaris improvisaatioteatteri. Helsinki. Esitetty 15.3.2019

Yorke, J. 2013. Into the Woods. UK: Penguin, Random House.